

CASALS Y LA FLEXIBILIDAD RÍTMICA EN LA INTERPRETACIÓN

El Caso de la *Sarabande* de la 5º *Suite* para
violoncello solo de J.S.Bach

Igor Saenz Abarzuza

Tutor: Dr. Marcos Andrés Vierge

Trabajo Fin de Master - Universidad Pública de Navarra

ÍNDICE

1.- Justificación	5
2.- Objetivos	9
3.- Metodología	10
4.- Estado de la Cuestión	12
La interpretación musical y el intérprete	12
La investigación en torno a la interpretación musical	13
Análisis e interpretación musical	14
Más allá del estudio de la partitura	20
Las grabaciones sonoras	23
El tiempo robado	25
El análisis informático del ritmo en la interpretación	27
5.- Casals y la interpretación musical	36
Introducción	36
Casals y la flexibilidad rítmica	37
Casals y la interpretación de Bach	39
La época	39
El descubrimiento	40
Las primeras interpretaciones	41
A cerca de la interpretación histórica	42
La grabación de las Suites	43
Otras características propias de Casals: El <i>Glissando</i> y la percusión digital con la mano izquierda	45
6.- Análisis de la <i>Sarabande</i> de la <i>Suite</i> N°5 para violoncello solo	47
6.1.- Análisis de Winold	47
Introducción	47
Aspectos formales y armónicos	50
Aspectos melódicos	51
Análisis extra-musicales de la <i>Sarabande</i>	52
6.2.- Análisis de Cohen y Wagner	53
Introducción	53
Los esquemas aprendidos y los esquemas naturales	54
Concurrencia / No Concurrencia	55
La <i>Sarabande</i>	56

7.- Análisis de la interpretación	63
7.1.- Proceso y Metodología	63
El programa Sonic Visualiser	63
Equipo y medios	63
La grabación sonora	65
Importación de la pista de audio y adecuación de la onda	67
Colocación de las separaciones entre notas	67
7.2.- Forma y fraseo en la <i>Sarabande</i>: Casals, Winold, Cohen y Wagner	68
Introducción	68
La interpretación de Casals: Estructura	68
La interpretación de Casals: Fraseo	69
Convergencia / Divergencia entre Casals, Winold y Cohen y Wagner	70
Casals, Winold, y Cohen y Wagner: Más convergencias que divergencias	73
7.3.- Análisis de la interpretación nota por nota	74
Metodología del comentario	74
Comentario	77
Parte A	79
Frase I	81
Frase I: Acotación del inicio y final de las notas	84
Frase I: Propuesta de Interpretación	85
Frase II	85
Frase II: Acotación del inicio y final de las notas	88
Frase II: Propuesta de Interpretación	88
Frase III	89
Frase III: Acotación del inicio y final de las notas	94
Frase III: Propuesta de Interpretación	94
Frase IV	95
Frase IV: Acotación del inicio y final de las notas	101
Frase IV: Propuesta de Interpretación	102
Parte B	103
Frase V	105
Frase V: Acotación del inicio y final de las notas	107
Frase V: Propuesta de Interpretación	108
Frase VI	108
Frase VI: Acotación del inicio y final de las notas	111
Frase VI: Propuesta de Interpretación	111
Frase VII	112
Frase VII: Acotación del inicio y final de las notas	115
Frase VII: Propuesta de Interpretación	116

Frase VIII	116
Frase VIII: Acotación del inicio y final de las notas	118
Frase VIII: Propuesta de Interpretación	119
Frase IX	119
Frase IX: Acotación del inicio y final de las notas	126
Frase IX: Propuesta de Interpretación	128
8.- Conclusiones	130
Bibliografía	136

1.- JUSTIFICACIÓN

El desarrollo de la tecnología de grabación en audio, su difusión y su consolidación como formato han supuesto una revolución para la música y su desarrollo, ofreciendo por primera vez en la historia la posibilidad de perpetuar el sonido de una interpretación musical en un formato físico, reproducible y duradero.

Gracias a los medios de difusión actuales principalmente a través de Internet, es posible acceder a la escucha de una gran cantidad de música, así como a diferentes interpretaciones de una misma música. Igualmente, es posible acceder a un fondo histórico de interpretaciones musicales que dan fe de las diferentes escuelas interpretativas que se han sucedido en el tiempo.

Hoy día la cantidad de interpretaciones musicales grabadas va creciendo de manera exponencial, principalmente en las obras más importantes o admiradas por el público. Algunas de estas grabaciones son una ocasión única para comprobar la interpretación musical de músicos que ya han fallecido y que han creado escuela, como es el caso de Casals. Mi trabajo de investigación se centra en el estudio de éste último caso, lo que permite descubrir las ideas interpretativas de Pau Casals a través de sus palabras y de sus grabaciones musicales.

La Figura de Casals, ampliamente estudiada principalmente desde el punto de vista biográfico, muestra a uno de los violoncellistas y directores de orquesta más importantes de su época, con una influencia musical que creó escuela. Su actividad en favor de la paz y su trayectoria vital nos muestran a una persona de fuertes convicciones comprometida con su tiempo.

Con la idea de estudiar aspectos de su interpretación, he leído libros, biografías y artículos, así como escuchado grabaciones sonoras. Algunas de las grabaciones de Casals supusieron una auténtica revolución por su manera de interpretar la música distinta a los usos de su época. Probablemente la grabación más influyente es la que realizó entre los años 1936 y 1939 de la integral de las 6 *Suites* para violoncello solo de J.S. Bach, primera grabación que se hizo de la obra e interpretación de referencia. Las *Suites*, poco conocidas e interpretadas entre finales del XIX y principios del XX, alcanzaron la máxima popularidad a la labor de divulgación que hizo Casals en conciertos y clases.

De tantas variables que influyen en la interpretación musical, mi trabajo se va a centrar en el estudio de las fluctuaciones rítmicas. El uso del *rubato* fue una de los recursos musicales que caracterizaban a Casals y que lo diferenciaban del resto. Algunos violoncellistas de la época como Eisenberg (1943: 1) habla del *rubato* de Casals como una de las siete maravillas del mundo, realizado con gran sutileza y sin que se alterase la dimensión global de la obra.

Pero no es fácil transmitir con palabras el *rubato*. Como mencionó Leopold Mozart (citado por Blum, 1980: 93) “(...) “Es más sencillo mostrar lo que es este tiempo robado que describirlo”. Como cuenta Blum (1980: 95), Casals raramente explicaba mediante palabras lo qué es el *rubato*. Le resultaba más rápido y menos costoso tocar o cantar la frase en cuestión. De todas maneras, hablaba mucho a cerca de las fluctuaciones rítmicas, y “por ello resultaba sumamente interesante oír sus indicaciones concretas sobre la materia (...)”.

Con el objetivo de contrastar las palabras y pensamientos de Casals a cerca de las fluctuaciones rítmicas con lo que ha quedado grabado, he escogido un movimiento de su grabación más importante, la de las 6 *Suites* para violoncello solo de J.S. Bach, concretamente la *Sarabande* de la 5ª *Suite*.

Los motivos para la elección de este movimiento han sido varios. Era una de sus obras preferidas, y la tocó en momentos importantes a lo largo de su carrera. Es el único movimiento de todos los que componen las *Suites* que no contiene ninguna doble cuerda, y que por tanto se desarrolla por completo sobre una única línea melódica. La complejidad armónica hace posible varias interpretaciones armónicas, dificultadas por su carácter homofónico. Dentro del conjunto de las *Sarabandes*, carece de la peculiaridad rítmica que muestra esta danza en el resto de las *Suites*, siendo la *Sarabande* de la 5ª *Suite* de una destacable simpleza rítmica.

Otra dificultad técnica que presenta la 5ª *Suite* para un intérprete moderno reside en la afinación boloñesa que propone Bach, con la cuerda prima afinada en Sol en vez de en La. No obstante, muchos intérpretes optan por no hacer *scordatura* y tocar una transcripción para afinación moderna. Su aparente sencillez oculta una gran dificultad interpretativa; Casals presenta una propuesta interpretativa fiel a sus convicciones y demostrando gran conocimiento de la obra.

Su a priori sencilla y poco variada construcción rítmica y su ausencia de acompañamiento permite al intérprete el uso del *rubato* a su libre disposición y de manera clara, lo que muestra un genuino ejemplo del uso de Casals de las fluctuaciones rítmicas.

Conocer las impresiones del Casals intérprete no es tarea fácil. Por decisión propia, no escribió ningún libro, ni tan siquiera publicó ninguna edición de partituras, a pesar de las múltiples peticiones que recibió a lo largo de su carrera. A lo que sí accedió es a que su amigo David Blum y su biógrafo y secretario personal Jose María Corredor publicaran sendos libros, donde se tratan cuestiones musicales en conversación con Casals, cada uno de los libros con formato diferente. En ambos libros he buscado referencias a la interpretación musical de la flexibilidad rítmica.

Otra fuente interesante para acercarse a Casals son las grabaciones de unas Masterclasses que impartió en la Universidad de Berkeley en el año 1960, cuando Casals contaba ya con 84 años. No obstante, las principales cuestiones recogidas en esas clases son mostradas por Blum en su libro, por lo que he citado el manual de Blum en cuestiones que se desarrollan en éstas clases.

La obra de Blum es ampliamente reconocida y usada en la investigación. En Davidson (2004), se recoge un estudio realizado por Peter Johnson a cerca de la entonación usada por Casals en la *Sarabande* de la 5ª *Suite* a propósito de sus afirmaciones al respecto en la obra de Blum, lo que corrobora la veracidad que se le da desde la investigación musical.

Para contrastar las palabras de Casals a cerca de la interpretación de las fluctuaciones rítmicas y su reflejo en la grabación sonora, he escogido dos análisis de la obra, realizados por Winold (2007) y Cohen y Wagner (2000), los cuales abordan el análisis con diferentes parámetros.

Casals hablaba de la importancia del conocimiento de una obra para su interpretación; con el análisis de la obra pretendo ver recursos compositivos usados por Bach y su reflejo en la interpretación de Casals.

Para realizar el análisis de la interpretación de la *Sarabande*, he optado por usar el software Sonic Visualiser, programa desarrollado por investigadores de Queen Mary en la Universidad de Londres. Se trata de un programa de Software libre, lo que permite la accesibilidad del tipo de estudio que hago a cualquier intérprete que desee realizar una investigación similar sin tener que adquirir complejos y/o costosos programas. Tanto el programa como sus plug-ins, son de libre descarga a través de Internet.

El software libre presenta muchas ventajas; su descarga, instalación, uso, distribución y publicación de los datos está permitida de manera gratuita, mediante la licencia GNU. Por otra parte, Sonic Visualiser, tal y como yo lo he usado, no requiere de conocimientos profundos de otras áreas no tan propias a las del intérprete (áreas técnicas del sonido), lo que facilita su accesibilidad.

Sonic Visualiser, entre otras cosas, permite analizar una grabación sonora con diferentes parámetros aunque no sin limitaciones, como mencionaré en su lugar. Serán explicados los pasos seguidos en el proceso de análisis y al mostrar los datos, para que aquel que lo desee pueda reproducir el proceso.

En mi estudio trato de analizar los datos obtenidos mediante Sonic Visualiser desde la mínima expresión musical (nota por nota), hasta la pieza en su globalidad pasando por frases, semifrases, motivos rítmicos, repeticiones, etc. No se trata únicamente de analizar y mostrar datos; la clave está en la interpretación de los datos en relación a la obra, su análisis compositivo y la visión interpretativa de Casals.

Con todo ello, he realizado un comentario detallado de los aspectos destacables respecto al ritmo, así como una partitura donde reflejo el uso de las ritmo por parte de Casals en la interpretación de la *Sarabande*.

2.- OBJETIVOS

El objetivo principal del trabajo es conocer el uso que Casals hace de las fluctuaciones rítmicas. Para ello, he realizado una tripartición en su estudio.

Lo primero es conocer de mano de Casals sus indicaciones, pensamientos y reflexiones en torno al ritmo y su interpretación, en definitiva ver cómo enfoca el proceso interpretativo. Las publicaciones de Corredor (1975) y Blum (1980) recogen de primera mano sus impresiones al respecto.

En segundo lugar, he elegido una de sus grabaciones más relevantes para verificar en la práctica la interpretación de las fluctuaciones rítmicas; se trata de ver sobre la interpretación lo que defendía con sus palabras. Para poder identificar la mayor cantidad de parámetros interpretativos referidos a las fluctuaciones de tempo, y para conocer también el peso que la obra musical tiene en su interpretación, he escogido dos análisis que analizan la *Sarabande* en profundidad y con distintos parámetros de estudio. Con los análisis de Winold (2007) y Cohen y Wagner (2000) el objetivo es corroborar hasta qué punto se traducen en la interpretación, en cuanto a las fluctuaciones rítmicas, las categorías de análisis que he establecido. Por último, con los datos obtenidos de sus comentarios y los parámetros de tipo compositivo extraídos de la obra, el objetivo es realizar un comentario de la interpretación de la *Sarabande* teniendo en cuenta toda la información recopilada y los datos obtenidos mediante Sonic Visualiser.

La interpretación de los datos y su justificación en el comentario dan como resultado la obtención de una partitura donde mediante signos específicos puede leerse la interpretación musical que Casals realizó de la *Sarabande* en cuanto a las fluctuaciones rítmicas. Un parámetro fundamental a la hora de realizar el comentario del análisis es el de la comparación, ya que en ausencia de una velocidad marcada por el compositor, una nota es identificada como breve o larga teniendo en cuenta al resto.

También me he marcado como objetivo el uso para la obtención de datos de un programa de Software libre como es Sonic Visualiser; se trata de facilitar la accesibilidad del trabajo al intérprete, sin la necesidad de conocimientos de otros ámbitos que quedan alejados de los que un intérprete tiene por su formación.

3.- METODOLOGÍA

La obtención de la información relativa a Casals y las fluctuaciones rítmicas ha sido realizada mediante la búsqueda documental de referencias al respecto en las publicaciones de primera mano de las que he dispuesto; tanto Blum (1980) como Corredor (1975) intercalan citas propias de Casals con reflexiones y comentarios del escritor. Esta tendencia es mayor en la publicación de Corredor, siendo en ocasiones difícil de ver qué dijo Casals y qué no. No obstante, el propio autor avisa en el libro de que la forma de escribir ha sido la de pregunta-respuesta, mediante un diálogo nutrido tanto de diálogos reales como de montajes con opiniones de Casals. A pesar de esto, el libro cuenta con la aprobación de Casals, el cual mostró su agrado por la creación del libro y su incomodidad por ser demasiado coloquial en ocasiones. En el libro de Blum, las citas son siempre literales.

La búsqueda documental de referencias sobre fluctuaciones rítmicas en Casals la complemento con alguna otra referencia de tipo biográfico que ilustran el descubrimiento de las *Suites* y la grabación de las mismas.

En los análisis de Cohen y Wagner (2000) y Winold (2007), el trabajo ha sido principalmente el de plasmar su análisis y establecer categorías para su estudio. Sumadas estas categorías a lo dicho por los comentarios de Casals, he creado las siguientes 18 categorías de estudio para ver su peso en la interpretación que Casals hace de la *Sarabande*¹: Forma, Estructura, Secciones, Gestos, Línea Melódica, Otros Forma, Patrones Rítmicos, Tonalidad, Análisis Armónico Funcional, Notas no pertenecientes al acorde, Característica *Sarabande*, Otros Armonía, Factores de Relevancia, *Rubato*, *Ritardando*, Otros fluctuaciones Rítmicas, *Glissando*, *Pizzicato*.

Con las categorías ya establecidas, el siguiente paso es la obtención de datos mediante Sonic Visualiser². Mediante la atenta escucha realizada en un estudio de grabación, he ajustado de manera manual los inicios de nota obtenidos previamente mediante *Aubio Onset Detector*, un plug-in del programa que en principio los coloca de manera automática pero que su precisión es prácticamente nula dada la dificultad añadida que supone trabajar con un instrumento de cuerda frotada. Por ello,

¹ La metodología usada en el apartado “Análisis de la interpretación” se recoge aquí de manera general. En el propio capítulo puede verse desarrollado de manera minuciosa.

² Todos los pasos seguidos y las decisiones tomadas se encuentran recogidas de manera detallada en el apartado “Metodología del comentario” de “Análisis de la interpretación”.

la colocación ha sido realizada de manera semi-automática. Las decisiones tomadas en cada caso son argumentadas en un apartado propio al desarrollar el comentario de las frases. Para esto, ha sido necesario hablar de ciertos recursos técnicos propios de Casals. He identificado tres tipos de *pizzicato* en la mano izquierda: el *pizzicato* de vibración, el *pizzicato* de anticipación y la percusión en la digitación. A esto se le suma el *glissando* de digitación, para completar los cuatro recursos usados por Casals que son especialmente dificultosos en la transición de una nota a otra.

Toda la argumentación se resume al final de cada comentario de frase en una partitura con signos propios donde aparece anotada la interpretación que Casals ha realizado. Para realizar los signos, he usado dos signos de Cooper y Meyer (1960) en esta ocasión para referirme a nota larga y nota corta³. También he usado reguladores para señalar las tendencias de aumento o disminución en la duración.

En el comentario de hace un uso constante de la comparación como guía, ya que la singularidad de la interpretación se fundamenta en las convergencias y divergencias interpretativas.

³ Pueden verse los signos y su definición en “Metodología del comentario” de “Análisis de la interpretación nota por nota”.

4.-ESTADO DE LA CUESTIÓN

La interpretación musical y el intérprete

El pianista Manuel Carra (1998: 8-9), menciona la diferencia existente entre las artes temporales (música, danza y drama) con las artes que denomina especiales como la escultura o la pintura. En las artes especiales, la obra sale totalmente acabada de manos de su autor, pero en las artes temporales, “la obra no descansa sobre una realidad física tangible, estática, definitiva, sino que se realiza fugazmente en el tiempo, a lo largo de una ejecución, de una representación (...)”. De esta manera, la música es realidad sonora en última instancia, por lo que es necesaria la participación de unos mediadores o especialistas, los cuales se encuentran entre el autor y el público. Estos especialistas son los intérpretes.

Los intérpretes no son meros ejecutantes de una partitura que descodifican sumisamente en mayor o menor acierto los signos musicales. La escritura musical tiene sus limitaciones y por tanto está abierta a la interpretación, por lo que las posibilidades interpretativas son tantas como intérpretes e interpretaciones; por esto, “el intérprete tiene que involucrarse adoptando sus propias decisiones en base a una visión inevitablemente subjetiva” (Carra, 1998: 21).

Como apunta Tomás Marco en la respuesta a la ponencia de Carra, (1998: 38), cada interpretación es única en sí misma: “afortunadamente no existen interpretaciones canónicas y esa es la tremenda grandeza de la interpretación”.

Sobre la diferencia terminológica entre ejecución musical e interpretación musical, Levy (1995: 62) defiende que la ejecución musical e interpretación musical son términos análogos, ya que en ambos casos implica tomar decisiones. Del mismo modo cada interpretación constituye una ejecución, porque aun cuando la interpretación sea escrita, (en un análisis o una crítica) implican un conjunto de prescripciones para su puesta en acción.

En cambio, para Stravinski, (1942, citado en Chiantore, 2004⁴), cada intérprete es necesariamente al mismo tiempo un ejecutante, mientras que no todo ejecutante es necesariamente un intérprete. Stravinski cree que “estamos en derecho de exigir al intérprete, además de la perfección de esa traducción material, también una admirable complicidad, lo que no significa colaboración, sea furtiva o bien deliberadamente afirmada”.

Cone (1995: 70) equipara la tarea del intérprete a la del crítico musical, porque para interpretar hay que tener sentido crítico, y por tanto conocimientos analíticos y musicológicos, además de los puramente técnicos del instrumento.

La investigación en torno a la interpretación musical

El estudio de la interpretación musical ha sido ya desde el barroco objeto de diversos tratados realizados por intérpretes y teóricos de la música. Entre ellos se encuentran los tratados de Mattheson (1739), Quantz (1752), C.P.E. Bach (1753, 1762) o L. Mozart (1756) (citados por Gabrielsson, 2003: 221). Respecto a las investigaciones contemporáneas sobre los tratados históricos de interpretación, Gabrielsson (2003: 221) destaca el de Hudson (1994), la tesis doctoral de Humair (1999) y los artículos de Kopiez (1996), Lawson (2002), Lehmann y Ericsson (1998), y Paredes (2002).

Actualmente el estudio de la interpretación musical se encuentra en una fase muy activa (Gabrielsson, 2003: 221). La mayoría de los trabajos de investigación se enfocan en la medición de parámetros de la interpretación musical, aunque también están aumentando los artículos e investigaciones sobre modelos de interpretación musical, planificación de la interpretación musical, y la práctica. Aunque en menor número, hay también muchos nuevos aportes en otras áreas estrechamente relacionadas con la interpretación musical.

Los estudios en torno a la interpretación musical pueden ayudar a demostrar el origen de los usos interpretativos modernos, así como obtener conclusiones analíticas o interpretativas sobre las obras grabadas. (Schulenberg, 1999: 140).

⁴CHIANTORE, Luca. “La interpretación musical. Teoría, historia y práctica de un arte”. Curso impartido en el Conservatorio Superior de Música de Navarra, del 5 al 7 de diciembre de 2004.

Según Chiantore (2004), mientras que en el mundo anglosajón los estudios de análisis interpretativo han sido objeto de importantes estudios en las últimas dos décadas, en España y otros países mediterráneos el estudio de la teoría de la interpretación y de la praxis interpretativa no ha hecho más que empezar. Chiantore afirma que el análisis de la interpretación se lleva haciendo desde hace 200 años en ámbitos como la crítica musical y la pedagogía musical, aunque de una manera poco científica. Así, con la aparición de estudios relativos a la interpretación musical, parece que está empezando a tratarse del análisis de la interpretación de una forma más sistemática, especialmente en el mundo anglosajón.

Los investigadores reconocen cada vez más la necesidad de una perspectiva global en el estudio de la interpretación musical, y sin embargo, han concentrado tradicionalmente sus investigaciones en actos individuales de interpretación, y en sus particularidades concretas relacionadas con su contexto. Para ello, la investigación etnomusicológica sirve como referente muy útil, ya que concede atención a la interpretación musical como evento y proceso, lo cual se opone a las prácticas analíticas tradicionales de los estudios musicológicos (Rink, 2003: 303-304).

Cook (2001, citado por Rink, 2003: 304) ha alentado a los musicólogos no sólo a recordar que la música es el arte de la interpretación, sino también a rechazar la idea de cualquier distinción estable entre interpretaciones y obras, bajo el pensamiento de que son “un número ilimitado de instancias ontológicamente equivalentes, todas ellas existentes en el mismo plano horizontal”.

Bowen (1996: 111) dice que mientras que tradicionalmente etnomusicólogos y críticos musicales han estudiado las diferencias entre diversas interpretaciones de una obra musical, los musicólogos y teóricos han seguido estudiando lo mismo, la partitura. Es más fácil estudiar lo que es tangible como una partitura, pero en música, donde una interpretación u otra varía tanto los resultados, es fundamental incluir la interpretación como parte del estudio de la obra musical.

Análisis e interpretación musical

Nagore (2004: 7-8) dice que en la disciplina del análisis musical, la interpretación musical debe ser tomada en cuenta como objeto de estudio de gran interés. El reto del análisis es para Nagore que los análisis de las obras respondan a sus objetivos, y no si funcionan de manera teórica. Por

ello, el investigador debe plantearse su objetivo con el análisis a fin de elegir los procedimientos que mejor respondan para lograr tal fin.

(...)no podemos ya prescindir de la noción de "obra musical" como algo que se desarrolla en el tiempo, y por tanto cambia, que existe además en cuanto es percibida, ya que la música es un arte sonoro y temporal. No podemos olvidar, en suma, el aspecto perceptivo, la dimensión espacio-temporal o las cuestiones interpretativas (Nagore, 2004: 7-8).

El conocimiento del objeto del análisis que se realiza es lo que determina su valía o no para la interpretación. Nagore (2004: 2) plantea tres de ellos:

- La obra musical como texto fijado en una partitura, del cual derivaría en uso de “diversos tipos de análisis formal y funcional, el schenkeriano, la set-theory (...), el análisis paradigmático y otros tipos de análisis semiológico, así como de análisis del estilo musical”. El análisis trataría sobre la explicación de los elementos formales y estructurales que componen la obra.
- La obra musical como algo cambiante. La obra es, además de un texto, un proceso. “En esta línea se encuadrarían la teoría y análisis de la recepción, así como el análisis practicado por otras corrientes de tipo hermenéutico -como la new musicology- o los diversos análisis de la interpretación.”
- La obra musical como algo que existe a través del modo en el que es percibida mediante los mecanismos psicológicos de la percepción.

Roca (2009: 4⁵), a raíz de las tres cuestiones fundamentales que señala Vierge (2005) basándose en el modelo etnomusicológico de Rice (1987), propone dos modelos de análisis:

- Análisis de partituras. Responde al habitual concepto según el cual se considera la partitura como encarnación de la obra musical, y aborda por lo tanto el análisis centrado en ella, si bien pueden utilizarse otros materiales de manera secundaria o plantearse aplicaciones a otros campos, como la docencia o la interpretación.
- Análisis para la interpretación, en el que se considera el hecho musical de una manera mucho más global, y en el que la partitura es un material en pie de igualdad con otros como grabaciones, el estudio de las prácticas interpretativas históricas o las propias experiencias del intérprete.

⁵ ROCA, Daniel. “Análisis de partituras y Análisis para la interpretación: dos modelos de trabajo”. Ponencia cedida por el autor. 2009; 20 p.

A cerca de este segundo modelo, Cook (2001, en Roca, 2009: 14) defiende que la investigación de la relación entre análisis e interpretación a pasado de estudiar la obra musical como “producto” a estudiarse también como “proceso”. La partitura es una herramienta más de trabajo.

El intérprete hace un uso continuado del análisis, como piensa Rink (2006, en Roca, 2009:14). Este análisis no solo se ciñe a la partitura, sino que también tiene en cuenta el proceso interpretativo. Rink propone el término “intuición instruida”, que reconoce el valor de la intuición en el proceso interpretativo, teniendo en cuenta que la intuición no sale de la nada, sino que esta basada en el conocimiento y la experiencia. Para Rink (1995: 72) la intuición es fundamental en el proceso de interpretación musical.

La investigación en torno al análisis de la interpretación musical intenta determinar el “qué pasó” (musicalmente), tanto en actuaciones como también en grabaciones sonoras (Rink, 2003: 306). Este tipo de análisis, que es “esencialmente descriptivo en naturaleza”, se vale de la tecnología para capturar datos referentes de tempo, dinámica, análisis espectrográficos, etc., y las investigaciones en esta línea han ido en aumento, como afirma Gabrielsson (2003: 221), principalmente en el campo de la psicología de la música.

En el análisis de la interpretación pueden implementarse las herramientas más convencionales como con el análisis reductivo y motivico de la interpretación musical, como lo hacen Cook (2001) Goodman (2002) (Citado por Rink, 2003: 306). Cook, propone la integración del sonido, la palabra y la imagen en los estudios de interpretación, mediante el análisis con medios multimedia (*Hypermedia technology*).

Según Tovey (en Lester, 1995: 106) en alusión a la necesidad del intérprete de conocer la obra, sugiere que “los intérpretes deberían entender lo que tocan”. Lester añade a la frase de Tovey lo siguiente; “los analistas deberían entender qué analizan, especialmente cuando el fin de su análisis es ilustrar a los intérpretes” (Lester 1995: 128).

Leech-Wilkinson (2009: 1) afirma que ante la visión “tradicionalista” de que es la obra musical (entendida como la partitura) la que merece ser objeto de estudio y no las interpretaciones que se han hecho de ella, el intérprete tiene tanto que aportar a la obra musical como los análisis más sutiles y sus comentarios. Esta idea no ha sido contemplada tradicionalmente así por la musicología, ya que los analistas en el pasado han tratado de tener un papel de “educador” diciendo a los intérpretes cómo de debe tocar una pieza, ya sea de acuerdo con la visión estructural de la obra, o

con un fin persuadir a favor de una práctica interpretativa histórica apropiada, siempre desde la visión del musicólogo. La idea de que los artistas pueden tener algo que enseñar a los musicólogos ha sido, hasta hace muy poco, inconcebible.

En la misma línea, Rink (2003: 307) señala que durante demasiado tiempo, ha habido una exaltación implícita dentro de la musicología, como si los académicos tuvieran la ventaja en materia de conocimiento y por tanto la verdad sobre la correcta interpretación. Opina que “este punto de vista es insostenible y debe ser enterrado, de una vez por todas (...)”. Los intérpretes pueden incorporar a su interpretación conclusiones provenientes de investigaciones musicológicas, pero no de manera dogmática. Rink recuerda que las interpretaciones musicales no pueden ser nunca definitivas, obviamente (2003: 321).

Según Roca (2009: 14-15), la mayoría de los músicos de hoy en día ven el análisis como algo que ayuda a la interpretación musical, con herramientas diversas que sirven para tal fin. Por el contrario, se reconoce de manera mayoritaria entre los intérpretes que no suelen usarse herramientas de análisis.

Lester (1995: 66-67), propone que haya una mayor reciprocidad entre el análisis y la ejecución musical, partiendo del hecho de que los intérpretes deben tener en cuenta el análisis musical para realizar una interpretación musical. Propone una interacción que tenga en cuenta las interpretaciones musicales de renombre, las consumadas, “que están dando testimonio de cómo el tocar lleva a la comprensión de la obra”. También comenta que debe de ser el propio intérprete el que decide “cómo y cuándo proyectar un conocimiento proveniente del análisis, y de determinar si tal proyección es pertinente”.

La idea de que una obra musical puede interpretarse correctamente de una sola manera, queda para Lester (1995: 67) completamente descartada. “Los desacuerdos entre las ejecuciones y los análisis pueden entenderse como diferentes lecturas”. Teniendo en cuenta este hecho, Lester formula la siguiente hipótesis: ¿cuándo puede decirse que una interpretación es incorrecta?

Fundamentalmente, cuando niega aspectos universales indiscutibles que emergen de la partitura. (...) por ello, un análisis determinado puede llegar a tener profundas implicancias sobre las decisiones concernientes al carácter de la ejecución, y es válido también el análisis que,

aunque no se proyecte directamente en ejecución, pueda sin embargo modificar la actitud hacia ella.

Las innumerables interpretaciones musicales que pueden hacerse de una obra se deben, para Lester, a los múltiples enfoques posibles que puede determinar la obra musical.

Rothstein (1995: 68) se muestra partidario de no establecer la relación entre el análisis y la interpretación para buscar “causa y efecto entre la estructura musical y las derivaciones interpretativas, sino como una base sobre la que se apoyan particularidades expresivas que trascienden las explicaciones estructurales”. A pesar de tener en cuenta que el análisis musical está vinculado a la interpretación musical, el peso que deben tener los hallazgos analíticos en la interpretación no están tan claros para Rothstein. Por ello, propone diferenciar entre verdad analítica y verdad dramática: “La verdad analítica surge de la identificación de los atributos de la estructura y sus relaciones, y en cambio la verdad dramática surge de la identificación expresiva del ejecutante con esos rasgos”.

El conocimiento de la obra es también para Rothstein (1995: 68) *conditio sine qua non* para abordar la interpretación de la obra. “El análisis es requisito para la interpretación -porque cada elección requiere de un fundamento- pero si no da lugar a una síntesis inmediata corre el riesgo de transformarse, más que en una herramienta útil, en una fuente de problemas”.

Por el contrario, Schenker (citado por Lester, 1995: 6) en su ensayo de 1925 sobre el largo de la sonata para violín en do mayor de Bach, sostiene que las indicaciones interpretativas provenientes del análisis señalan la correcta interpretación.

La tradicional visión de que es el analista el que sugiere indicaciones al intérprete es para Lester un uso que tiene que tener reciprocidad (1995:107).

Al igual que los analistas (...) emplea(n) las partituras como vías para el análisis de las piezas y hacen referencia a otros análisis con aprobación o con censura, también pueden – y deberían, me atrevo a añadir-, recurrir a las interpretaciones de las obras para llegar a la esencia de las piezas que analizan (1995:109).

Partiendo de la idea de que tanto intérpretes como analistas requieren comprender la obra, Schmalfeldt (1985: 29) dice que la mayor parte de los intérpretes ven este proceso como intuitivo. Los analistas están principalmente centrados en el análisis de la composición, lejos de las

necesidades del intérprete. Por eso, ambas tareas son vistas por ambos como lejanas. Schmalfeldt pretende en su estudio “confrontar la relación entre el ejecutante y el analista, una relación que considero esquivada y problemática”. Para ello asume los dos roles, y concluye: “los beneficios que he obtenido de mi colaboración con mi amiga la ejecutante, el más importante es la confirmación de que no hay una decisión de interpretación única, sí o sí, que pueda ser dictada por una observación analítica” (1985: 59). Lester (1995: 108) critica el enfoque en el artículo de Schmalfeldt, ya que para el “Janet Schmalfeldt es, además de analista, una pianista consumada. Pero incluso ella ofrece un diálogo poco equilibrado: la pianista está aprendiendo a tocar las piezas, pero la luz del texto se hace obvio que la analista las ha estudiado larga y profundamente”.

La idea de que existe un análisis único es rechazada también por Nattiez. En la entrevista concedida a Martínez Ulloa, (1996: 77) dice:

Es vana la pretensión de la musicología de indicar cómo una obra musical a de ser interpretada (...). No existe absolutamente nada que diga que una interpretación musical debe corresponder en un cien por ciento a las intenciones del compositor o al estilo de la época. Es ésta una cuestión bastante compleja, porque hay momentos en los cuales la distancia entre una interpretación concreta y nuestras convicciones sobre lo que es el “estilo musical” adecuado para dicha pieza, es tan grande, que rechazamos la interpretación(...).

También Cook (1987) rechaza la idea de “análisis verdadero”, ya que cada metodología de análisis respondería a unas preguntas concretas, a una elección y a un objetivo.

Cree Sobrino (2005: 696) que el análisis musical no camina hacia la búsqueda del análisis definitivo, correcto y global. Por el contrario, el planteamiento del objetivo del análisis musical abre enormemente los usos y posibilidades del análisis, creando nuevos sistemas o planteando modelos preexistentes con diferentes premisas. Sobre esta última cuestión, Sobrino comenta que en lo referente a la relación de análisis y la interpretación musical, “carecen de útiles adecuados para su elaboración. (...) También la verificación de los hallazgos analíticos, y su comparación con el análisis de la interpretación de la obra ofrecen nuevos caminos en los que es preciso trabajar (...)”.

Para Roca (2009: 15) el uso del análisis para la interpretación es una de las vías más fecundas, y “lo convierten (Sobrino, 2005) en un auténtico campo interdisciplinar”.

Más allá del estudio de la partitura

Enrico Fubini afirma; “la partitura no es suficiente ni insuficiente porque no es la copia de la música, sino otro tipo de realidad” (Citado por Carra, 1998: 15).

El intérprete debe, mediante la aplicación de sus conocimientos musicales, convertir en sonido aquello que el compositor ha escrito en la partitura. Carra (1998: 10) lo describe de la siguiente manera:

(...) Frente a él, pues, la página de música. La música vive en el tiempo, en el tiempo se desarrolla y en el tiempo se desvanece. Con palabras de Gisèle Brélet, la forma musical, única entre las formas, pretende no ser más que el fruto de una actual creación. Tal vez cabría decir “de una instantánea creación.

(...)la partitura, en cuanto realidad física, no tiene nada que ver con la música como entidad sonora. La partitura no es la obra, aunque la obra esté en ella representada, o más bien, cifrada. (...) viene a ser algo así como un manual de instrucciones (...).

La partitura nos ofrece ciertos datos codificados y algunos de ellos, presentan ciertas cuestiones a discutir. Por ejemplo, las notas musicales y las figuras, que podrían considerarse un parámetro bastante claro y fidedigno. Antes de nada y con el fin de evitar errores de base, Cone (1995: 71) dice que “la primera obligación del intérprete es con la partitura: el elegir una edición ampliamente aceptada”. Pero las buenas ediciones también son, sobre todo en música anterior al clasicismo, interpretaciones del editor. Carra (1998: 12), recuerda que los parámetros en principio claros como las anteriormente citadas notas musicales y figuras, no lo son en mucha música del barroco por varias razones: en ocasiones, la falta del manuscrito original. Otras veces por las prácticas interpretativas que no se escribían y que “se daban por hecho”, siendo realizadas por el músico en su interpretación pero pocas veces escritas. Por tanto, para Carra (1998: 13), una obra musical:

(...) tal como se nos presenta en la partitura y a causa de la relativa indeterminación en que la grafía deja a algunos importantísimos aspectos de su realización sonora, puede ser objeto de muchas interpretaciones, tantas como intérpretes la aborden, e incluso más o menos diferentes entre sí las de un mismo intérprete en ocasiones distintas. (...) La partitura musical es pura virtualidad de la que pueden hacerse múltiples lecturas.

A cerca de la notación, afirma Leech-Wilkinson (2009: 1) que desde finales de la Edad Media en adelante, la notación musical ha contribuido cada vez más a la transmisión de la música de persona a

persona y de un lugar a otro, de modo que, con el tiempo, llegó a identificarse la música con la notación de las obras musicales, cada vez mas detallada y sofisticada. Por esto no es de extrañar que la notación musical de una obra y su resultado sonoro fuera cada vez más preciso. Por ello, afirma que los musicólogos (sobre todo a partir del siglo XIX), velaron por la búsqueda y defensa del manuscrito del compositor. Como consecuencia, se esperaba de los artistas del siglo XX la estricta interpretación siguiendo la notación musical, sin desviación alguna, mientras que los analistas defendían que mediante el estudio de la notación podía llegarse a entendimiento de la esencia de la obra.

Desde finales del siglo XX, se formó un pensamiento reaccionario ante la idea anteriormente expuesta, sobre todo ante la idea de que la reproducción exacta del texto del compositor podía reproducir una interpretación precisa de las intenciones del compositor. También se puso en duda la idea de que el análisis de la obra musical (entendida como la partitura) podía explicar su significado interpretativo.

La interpretación musical no es en ningún caso una representación neutral de los tonos y duraciones simbolizados en una partitura. De hecho, la mayoría de los detalles de una secuencia de sonidos no se puede especificar en anotaciones existentes. Si una notación fuera capaz de especificar todos los detalles de la obra musical (como resultado sonoro, en última instancia), los detalles que marcan la diferencia entre las diferentes interpretaciones musicales serían inexistentes. Sin embargo, son los detalles los que juegan un papel fundamental en la percepción de la música, que a su vez retroalimenta la forma en que se realiza.

La ambigüedad del texto escrito obliga al intérprete a tomar decisiones de distintos ámbitos, según Howat (1995:47-48). La partitura no es música en esencia, por lo que propone que sea el intérprete el que recupere de la música escrita mediante los recursos que tenga a su disposición para la interpretación musical. El intérprete puede tomar varias fuentes, como son:

- Los manuscritos: La búsqueda de la fuente original permite no verse influido en la interpretación por consejos y anotaciones de editores e intérpretes. A pesar de ello, hay que tener en cuenta que los manuscritos y las ediciones *urtext* “han sufrido deformaciones fortuitas debidas al propio compositor o a vicios de los editores” .
- El análisis: El análisis musical se muestra como herramienta fundamental para “conocer las relaciones básicas motivicas, rítmicas y tonales permite comprender el pensamiento y sentimiento del compositor”.

- La evidencia anecdótica: las fuentes como relatos, crónicas, cartas y semejantes, a pesar de provenir de los mismos compositores o sus allegados, deben considerarse con cautela. “Aunque pueden esclarecer algunos aspectos de “qué es lo que tocamos”, no siempre resultan confiables, contribuyendo muchas veces a distorsionar el propósito del compositor”.
- Las Grabaciones: Suponen otro tipo de notación, y pueden dar datos relativos a cuestiones como el tempo, las dinámicas y otros recursos musicales no absolutos. Sin embargo, hay grabaciones sonoras supuestamente autorizadas por el propio compositor que crean escuela y de alguna manera estandarizan lo que debe ser la correcta interpretación de la obra. Ante la cantidad de interpretaciones existentes, tantas como escuelas y tradiciones interpretativas, además de épocas, Howat (1995: 48) dice:

la convivencia de tradiciones interpretativas de periodos diversos nos obliga a ser cautos. La mayoría de los tratados de interpretación son también retrospectivos, y por tanto resulta peligroso generalizar la aplicación de las reglas estilísticas. En definitiva es el sentido musical quien juzga si una práctica aprobada estilísticamente funciona o no.

En su trabajo, aplicando las diferentes fuentes descritas, Howat analiza distintas interpretaciones en comparación con la partitura, los manuscritos, el estilo del periodo en el que fue grabada la obra, y cuando es posible, contrastado con grabaciones de los mismos compositores.

A las fuentes usadas por Howat, Roca (2009: 15) propone la suma de otras. Investigadores como Donin (2007, citado por Roca) están estudiando la interpretación musical “no sólo a partir de la partitura y de la propia interpretación, sino también a través del estudio de todo el proceso creativo del artista de preparación de la obra”.

Para Lester (1995: 109), independientemente de las dificultades de definición que pudiera tener la “pieza musical”, es comúnmente aceptado que la partitura constituye un mapa para el intérprete, una especie de receta. Con la metáfora de la receta, explica que las interpretaciones musicales serían como una interpretación de la receta o partitura, siempre más ricas. La razón de esto es que en la interpretación se añaden características no fijadas en la partitura, como los infinitos matices de articulación, timbre, dinámica, *vibrato*, altura, duración, etc. Al elegir uno de estos matices y no otro, la interpretación se va limitando, ya que se excluyen otras opciones. Por tanto, una interpretación musical es “necesariamente sólo una opción en la pieza que define algunos aspectos y excluye otros –lo mismo que ocurre en el caso del análisis-”.

Las indicaciones en la partitura no pueden dar ni el más remoto indicio de la intensidad de matices o ser exacta en cuanto al tempo. En el caso de las dinámicas, son indicaciones deliberadamente simbólicas no literales, sin un significado práctico para cada instrumento individual (Furtwängler, 1991, citado por Cook, 1995: 58). La función de las indicaciones es la de dar opciones al intérprete, siendo este el que finalmente decide o interpreta tales opciones y los medios adecuados para lograrlas (Schenker, 1912, Citado por Cook, 1995:58). Cook (1995:58) defiende que las indicaciones “no son instrucciones para su ejecución inmediata sino especificaciones de contenido que deben concretarse en términos del contexto musical particular, y tal vez incluso en términos de la ocasión específica de cada interpretación”.

Las grabaciones sonoras

Antes del desarrollo de la tecnología de grabación sonora, la perennidad de la música dependía en gran parte de “algo por completo ajeno a ella misma, de una realidad extrínseca como es la escritura” (Carra, 1998: 8).

Aunque los musicólogos han tardado en explotar el potencial de las grabaciones sonoras como documentos para la escritura de la historia de la música, difícilmente puede ser “culpados” por ello (Cook, 2006: 776). Con el progreso de los medios informáticos de análisis, hoy día trabajar con grabaciones sonoras es muy similar a trabajar con partituras.

Roca (2009: 14-15), señala el valor del corpus de tantas grabaciones que hoy en día se han acumulado tras más de un siglo de música grabada. Esto hace que tanto el estudio de las grabaciones musicales de una manera más global como el estudio de ciertas interpretaciones concretas, haya abierto el campo de estudio del análisis de la interpretación, en contraposición al análisis para la interpretación.

Ambos objetivos de análisis abordan la interpretación por varios medios: la comparación de interpretaciones permite poner en relación, por ejemplo, a los grandes intérpretes y analistas del siglo. Este análisis puede realizarse de manera auditiva o por medios informáticos y los enfoques de estos estudios pueden ser de distinto tipo.

En los últimos años también las grabaciones audiovisuales han ido cobrando importancia como herramienta para el estudio de la interpretación musical, en estudios por ejemplo a cerca de la gestualidad (Roca, 2009: 15).

Leech-Wilkinson (2009: 1) realiza una revisión sobre las investigaciones a cerca de la interpretación musical a través de las grabaciones sonoras. Puede que, como defiende el autor, sea P. Lochner el pionero en realizar un análisis de la interpretación de una grabación, en su estudio realizado en 1916 con Redervill a cerca del *vibrato* de Fritz Kreisler .

Unos pocos años después (años 20), en varios estudios realizados por Carl Seashore et al., realizados en la Universidad de Iowa, se realizaron registros de grabaciones sonoras que posteriormente fueron objeto de estudio.

Para Leech-Wilkinson ha llegado el momento del estudio de las grabaciones sonoras. Comenzamos a aceptar la idea de la imposibilidad de fijación de la identidad y el significado completo de una pieza musical en una interpretación musical concreta. Esto, lejos de ser un inconveniente, es “una de las principales fuentes de su poder”. Es el momento de estudiar las grabaciones no sólo desde la etnomusicología, sino también desde la música clásica, ya que queda descartada la idea de que la notación puede dar toda la información a cerca de la descodificación que realiza el intérprete cuando convierte en sonido lo que está escrito en papel.

Con la perspectiva de un Siglo de grabaciones sonoras, ahora podemos escuchar y analizar aquellos parámetros a cerca de una misma obra que en su tiempo se pensaban correctos, y que han ido cambiado, algunos de manera radical, a lo largo de los años hasta nuestros días. Con ello puede verse paralelamente en los estudios musicológicos cómo la noción de autenticidad interpretativa ha ido cayendo a partir de la década de 1980. El relativismo teorizado por el post-modernismo que opera en la práctica en muchos aspectos de la cultura occidental contemporánea, ha hecho que parezca mucho más razonable de lo que solía parecer aceptar las diferentes interpretaciones de una obra como igualmente válidas. El post-historicismo defiende la idea de que “la historia no es lo que dice ser y no puede ser conocida a excepción de una radical distorsión causado por un punto de vista modernista” (Leech-Wilkinson, 2009: 1).

Como afirma Chiantore (2004), la grabación de la música ha cambiado nuestra manera de escuchar la música. Hoy en día, es posible escuchar prácticamente lo que se quiere donde se quiere.

Los programas que se están desarrollando nos permiten “oír lo imposible”. Esta idea sugiere que es “imposible” porque esos sonidos nunca han existido, imposible porque los que tocan han muerto, o imposible porque nunca podría escucharse eso en esa situación. También las grabaciones sonoras han cambiado nuestra percepción de las obras del pasado, ya que demuestran entre otras cosas que las “tradiciones” se mueven, lo que nos permite estudiar la historia de la interpretación.

El tiempo robado

El tempo es un parámetro difícil de medir, en ocasiones indicado en la partitura “mediante unas pocas palabras italianas cuyo uso se generalizó hace siglos, que todo el mundo entiende y acepta, pero que son también de una terrible incomprensión y ambigüedad” (Carra, 1998: 12).

En todo lo referente a la medida, el movimiento y sus fluctuaciones, el intérprete se encuentra frente a un cúmulo de decisiones que debe resolver de manera subjetiva.

El intérprete da a la pieza de música su toque personal con continuas variaciones en el tempo, la dinámica y la articulación. En lugar de tocar mecánicamente el intérprete acelera en algunos lugares y frena en otros con el fin de dar forma a la pieza. El análisis automatizado de las diferentes interpretaciones, también conocido como análisis de la interpretación, se ha convertido en un activo campo de investigación (Konz et al, 2009(1): 1).

Desain et al. (1993: 25) definen algunos de los conceptos relacionados con el ritmo. La dificultad de definición es evidente con definiciones tan discutibles como la que hace del *tactus*:

- Patrones temporales: intervalos de tiempo sin ningún tipo de interpretación o estructura.
- Ritmo: patrón temporal con las relaciones duracionales y acentuales, posiblemente con interpretaciones estructurales (Dowling y Harwood, 1986).
- Beat (pulso): pulso percibido que marca unidades de la misma duración (Dowling y Harwood, 1986: 185). Fijan el nivel más básico de organización métrica. El intervalo entre pulsos es llamado en ocasiones “lapso de tiempo” (Lerdahl y Jackendoff, 1983).
- Metro: implica una relación de proporción entre por lo menos dos niveles de tiempo (Yeston, 1976). Impone una estructura en la acentuación de los tiempos.

- Tempo: se refiere a la velocidad a la que se suceden los pulsos (a menudo expresada en pulsos por minuto o BPM), y está estrechamente ligada a la estructura métrica.
- Densidad: se utiliza para referirse a la tasa de presentación promedio tomada a través de eventos de diferente duración (es decir, eventos por segundo) cuando una pieza tiene eventos de diferente duración y el ritmo es difícil de determinar sin ambigüedades, en todo caso (Dowling y Harwood, 1986). Es importante señalar que ritmo, tiempo, metros y la densidad puede ser concebido de forma independiente: es posible mantener el mismo ritmo durante el cambio de densidad; por ejemplo, un fragmento musical puede tener una gran cantidad de adornos (es decir, tiene una alta densidad) y todavía se considera que tienen un ritmo lento. Por otra parte, el ritmo puede existir sin un metro regular y cualquier tipo de agrupación rítmica puede ocurrir en cualquier tipo de estructura métrica (Cooper & Meyer, 1960).
- *Tactus*: es el tempo expresado en el nivel en el cual las unidades (pulsos) pasan a una velocidad moderada (Lerdahl y Jackendoff, 1983). Esta tasa es alrededor de 100 beats por minuto.

Según Chiantore (2004), en nuestro sistema de notación, lo primero que interesó fue la precisión de las alturas sonoras, y posteriormente, la duración, es decir, el valor temporal de las notas.

A cerca de la medición del tempo y de la flexibilidad del mismo, el *rubato* ha recibido escasa atención en los estudios de interpretación musical (Hudson, 1996: 1). Cuando se escribe en la partitura, el término puede aplicarse a un pasaje específico, donde la duración puede estar indicada en alguna manera, aunque es poco frecuente. Puede estar asociada con la palabra tempo o con algún término de expresión musical. Como dicen Timmers et al. (2000: 1), tempo *rubato* (literalmente, "tiempo robado") es el nombre que tradicionalmente se ha usado para referirse a variaciones en la marcación del inicio de nota respecto al tempo marcado en la obra.

La palabra *rubato*, proveniente de "robo", contiene la idea de tomarse tiempo en una nota y quitársela a otra, anticipando o retrasando por lo tanto más allá del ritmo o la prolongación de una nota acentuada, a expensas de un siguiente. Esta palabra aparece citada por primera vez en la publicación de Pier Francesco Tosi "*Opinioni de' cantori antichi e moderni*" (1723, citado por Hudson, 1996: 2). Sin embargo, *rubato* tiene antecedentes mucho anteriores en idea: las letras que denotan los matices rítmicos a veces se encuentran en los primeros manuscritos de canto gregoriano, posteriormente en los madrigales italianos, monodias y recitativos, las cadencias, los preludios, las fantasías, *ricercare*, *tocatta*, *capriccio*, etc. Posteriormente, el término fue utilizado para referirse a la alteración del ritmo esperado de todas las voces al mismo tiempo, (Hudson, 1994,

citado por Timmers et Al., 2000: 1). En este caso, se practicaba el tiempo robado sin la intención de devolverlo (Donington, 1963, citado por Timmers et Al., 2000: 1).

Hoy en día la práctica del funcionamiento habitual de la música clásica y romántica es variar el ritmo de manera unificada, mientras que en otras músicas como la interpretación histórica de la música antigua o el jazz, la alteración del ritmo puede estar en la melodía y no en el acompañamiento.

Las alteraciones del ritmo que no están relacionados con el tempo *per se*, afectan a los aspectos más locales de las relaciones temporales entre las notas. Hay momentos en las que ciertas notas se alargan o acortan en favor de otras, no estando indicado en la partitura y siendo parte de “la práctica de la interpretación” (Timmers et Al, 2000: 1).

Una de las razones para la falta de atención en el estudio del *rubato* es la dificultad de hablar del término. Las definiciones en general, pueden dar una impresión contradictoria de cómo debe ser interpretado el *rubato*.

Hudson (1996: 1) proporciona evidencias de que algunos compositores intentaron anotar literalmente el tipo de *rubato* que tenían en mente, y que el abandono de este intento se produjo por no conseguir el resultado deseado. Puesto que el efecto se realiza a menudo como el intérprete lo considera oportuno, realizar un intento de sistematizarlo puede parecer una tarea condenada al fracaso. Hudson demuestra que esto no es cierto.

Las grabaciones sonoras nos dan buena nota de diferentes usos que se le han dado al *rubato*; los directores de orquesta de la primera mitad del siglo XX utilizan más las fluctuaciones tempo y de maneras más diversas que los directores de la segunda mitad de siglo. Si bien es sabido que el uso del tempo *rubato* era común en la práctica interpretativa del siglo XIX, es difícil saber cuánto es heredado de mediados del siglo XIX. En todo caso el uso de las fluctuaciones de tempo ha ido disminuyendo desde mediados del siglo XX (Bowen, 1996: 148).

El análisis informático del ritmo en la interpretación

De los 221 artículos que Mardsen (2009: 1-2) revisa del *Journal of Musical Analysis*, sólo en el análisis de Cook de las interpretaciones de un preludio de Bach (1987) parece que el enfoque principal sea lo musical y lo computacional una herramienta, en este caso para descubrir los

tiempos de las notas en las grabaciones de audio. Y del total tan sólo 6 hablaban del uso computacional. Seguramente el ordenador habrá sido una herramienta accesoria en muchos de los artículos, pero no se informó a Mardsen de ello.

Un tipo de búsqueda parecida hecha esta vez en *Journal of New Music Research*, muestra que desde el volumen 18 publicado en 1989, hay 365 con referencias computacionales.

Mardsen (2009: 3-4) destaca tres tipos de contribuciones que los ordenadores pueden hacer por el análisis. Uno de ellos, “al igual que los usos se encuentran en Pople (2004), Temperley (2000) y por encima de Tenney (1980)”, es utilizar el ordenador como un medio para desarrollar y probar una teoría. Se trata de una tarea que puede ser realizada sin ayuda del ordenador, pero este le da precisión y sobre todo imparcialidad.

Un segundo tipo de aplicación informática sería el uso del ordenador para hacer algo que el ser humano puede hacer, pero que los ordenadores lo hacen mucho más rápido. Es el caso de estudios que usan una gran cantidad de datos.

La tercera clase comprende el uso del ordenador para conseguir algo que de otra manera sería imposible: extrae datos sobre el sonido a un nivel de detalle demasiado pequeño o demasiado preciso para ser realizado por el oído humano.

Mardsen (2009: 8) dice que si queremos usar los ordenadores en la investigación de la música, no podemos escapar a la traducción de conceptos difusos musicales en precisos términos computacionales. La creación de equipos multidisciplinares implica que haya gente en el equipo que no tenga conocimientos musicales.

Una línea de trabajo interesante podría ser crear más equipos interdisciplinarios de investigación, con músicos y científicos de la computación, con el fin de alcanzar el mismo grado de productividad en el análisis de la música. Esto ya se realiza en centros como el IRCAM en París y el CCRMA en California. Propone un mayor esfuerzo de quienes trabajan con ordenadores para relacionar su trabajo con las preocupaciones de la musicología y el análisis, así como una mayor visión por parte de los analistas de la música para ver los nuevos horizontes que se exponen por ordenador basados en la investigación.

Como dice Cemgil et al. (2000: 259), un área de estudio importante e interesante en la transcripción automática de la música es el seguimiento de tempo: cómo seguir el tempo en una actuación que contiene fluctuaciones expresivas, así como las propias variaciones de tempo.

Konz et al. (2009(1): 1) dicen que la mayoría de los enfoques para el análisis informático de la interpretación se basan en el conocimiento de información precisa del inicio de la nota en forma de anotaciones adecuadas. La obtención de los datos puede hacerse de varias maneras según estos investigadores:

- Anotaciones manuales. Muchos investigadores anotar manualmente el material de audio mediante la localización de puntos relevantes en la onda de audio. Para ello el uso de nuevas interfaces de análisis de la música tales como Sonic Visualiser, que puede localizar inicios de nota con “gran precisión”, incluso en material de audio complejo. En la práctica, los datos se obtienen de manera semi-automática, en la cual hay una primera aproximación de anotación de notas utilizando el software, para posteriormente ajustarlas de manera manual.
- Anotaciones directas. Otra manera de generar anotaciones altamente precisas es utilizar un reproductor de piano u ordenador monitorizado. Equipados con sensores ópticos y dispositivos electromecánicos, los pianos, los cuales permiten registrar los movimientos clave, junto con los datos acústicos de audio, permiten obtener directamente la información de inicio de la nota deseada.
- Anotaciones automáticas. Se realizan usando métodos de seguimiento de ritmo o de detección de inicio de notas mediante algoritmos. A pesar de que se han dirigido grandes esfuerzos de investigación a estas tareas, los resultados aún no son satisfactorios, en particular para la música clásica con inicios débiles y que varían enormemente en patrones de ritmo. Por lo tanto, el uso de métodos automáticos para la extracción de los parámetros musicales sigue siendo problemático en vista de las aplicaciones de análisis de la interpretación.

Bowen (1996: 112) limita su estudio al examen de los aspectos de la interpretación cuantificables como el tempo, los cambios de tempo, duraciones, las proporciones y la flexibilidad rítmica. Demuestra que incluso dentro de una tradición interpretativa, donde las similitudes interpretativas parecen enormes, las diferencias que hay de una interpretación a otra pueden ser estudiadas con resultados significativos. Propone el tempo como variable a estudiar por ser fácilmente cuantificable, y por la larga historia que tiene el ritmo por ser considerado un elemento interpretativo fundamental para intérpretes y sobre todo para directores.

Durante mucho tiempo, el debate sobre el tempo los cambios de tempo en la interpretación han sido el centro del debate sobre lo que constituye la “buena” o “correcta” interpretación. También el

debate sobre el papel del intérprete y la puesta en práctica que hace a cerca de las variables relacionadas con el tempo tienen una historia muy larga (Bowen, 1996: 112).

Bowen (1996: 147-148) diferencia hasta tres niveles de flexibilidad a estudiar, sin que tengan que tener relación entre ellos: flexibilidad en las secciones, en las frases, y por compás. La flexibilidad seccional o de gran escala altera el tempo de un pasaje extendido. En cambio, la flexibilidad a escala más pequeña implica ajustes que tienen lugar tanto en la frase como en los compases.

Estos niveles de flexibilidad pueden y deben cambiar de forma independiente; una reducción en el uso de la pequeña flexibilidad puede o no estar acompañados por un cambio en el uso de la gran flexibilidad. Bowen afirma que si bien el estudio de obras concretas puede dar conclusiones sobre tendencias interpretativas respecto a la fluctuación de tempo, para generalizar y poder afirmar que es una característica interpretativa el conjunto de datos estudiado debe ser grande (1996: 148).

La relación entre los resultados analíticos aplicados a la interpretación musical y su plasmación en la música, ha sido investigada por Cook en un estudio a cerca del director de orquesta Wilhelm Furtwängler, quien fue muy criticado por las interpretaciones musicales que realizaba. Estudiando su interpretación del primer movimiento de la Novena Sinfonía de Beethoven, defiende que las alteraciones de tempo son un reflejo de algunas de las ideas de Schenker. Para Cook, “Furtwängler crea en la interpretación un correlato de la audición estructural que tanto admiraba en el enfoque de Schenker” (1995: 59).

Schulenberg (1999: 140) también trabaja con datos cuantificables, incluyendo el elemento empírico de la medición de los uno o más parámetros de interpretación como el tempo y las fluctuaciones que se producen en la interpretación, “que generalmente pasan ignorados en los análisis de partituras”.

Según Desain et al. (1993: 129) en su estudio sobre las desviaciones de tiempo, el *rubato* se desvía del tempo en un rango de 10 a 100 ms. La desviación puede ser de hasta un 50% de la duración métrica en la partitura. Es importante tener en cuenta que hay una interacción entre el tempo y los otros parámetros expresivos (como la articulación, la dinámica, la entonación y timbre). Por ejemplo, una nota puede ser acentuada por tocarla más fuerte, tocarla una fracción antes de lo esperado o alargarla.

En la literatura de la musicología, la investigación informática musical y la psicología de la música, las mediciones de tempo se presentan en su mayoría en forma de curvas de tempo continuas. La

idea de curvas de tempo es peligrosa a pesar de su uso generalizado, ya que crea una falsa impresión de que el flujo continuo temporal tiene una existencia independiente, y que el tiempo se percibe independiente de los eventos que lo crean (Desain et Al., 1993: 123).

Que los motivos cortos de tanto de tipo melódico, rítmico o armónico, son elementos importantes de la estructura musical es el punto de partida para Spiro et Al. (2007: 1), que a pesar de considerarlos de gran interés, han recibido poca atención teórica, y ha sido menos explorada la relación entre los motivos y su manifestación en la interpretación musical y en la percepción.

Enfocan el estudio a la búsqueda de patrones entre diferentes interpretaciones de intérpretes contrastados en grabaciones del Estudio Op. 10 de Chopin. Consiguen identificar cuatro tipos de patrones: Características globales de la interpretación como el tempo general, el tempo general dentro de las secciones, y el material motivico y las características estructurales. Los investigadores señalan el avance que supone la investigación de las grabaciones y la obtención de datos computacionales, ya que muestran patrones que han podido pasarse por alto.

Como área de desarrollo futuro apuntan entre otros al estudio de los motivos musicales y su interpretación en relación con la partitura (2007: 4).

Konz et al. (2009 (1)) optan en su estudio por usar algoritmos para la obtención de datos. Posteriormente, comparan la interpretación de la obra con una interpretación neutra realizada con MIDI, con el fin de extraer conclusiones sobre la manera de interpretar y las fluctuaciones de tempo del intérprete.

Como mencionan los autores en otro artículo realizado con el mismo procedimiento (2009 (2): 70), es de crucial importancia mejorar aún más la precisión temporal de las estrategias de sincronización, ya que esto constituye un problema particularmente evidente en música con información menos pronunciada, transiciones suaves notas, y fluctuaciones rítmicas.

La comparación de interpretaciones mediante datos cuantitativos obtenidos por medios electrónicos (teclados MIDI) o informáticos (software de análisis de datos) permite un estudio minucioso de la interpretación revelando datos importantes, “sobre todo en torno a las relaciones entre la estructura musical y las microvariaciones de *timing* (distribución temporal de las notas) y dinámica” (Roca, 2009: 15).

En los últimos años se ha observado un creciente interés en el sonido y la anotación de la música, y la introducción de varias herramientas especializadas (Bogaards et Al. 2008: 1). Las aplicaciones

más populares procedentes de la investigación del lenguaje son WaveSurfer⁶ y Praat⁷. El programa Acousmographie⁸, es especialmente usado para música electroacústica. Destacan por su accesibilidad y la creciente cantidad de investigadores que los usan los programas de software libre Audacity⁹ y Sonic Visualiser¹⁰.

Bogaards opta por el programa ASAnnotation¹¹, el cual se suma a los programas de código abierto ofreciendo su descarga de manera gratuita desde la web de IRCAM. Su orientación multidisciplinar le permite incluso trabajar con MATLAB, pudiendo luego revisar y editar estos datos en un entorno que está optimizado para el estudio del sonido y la música (2008: 4).

El proyecto Sonic Visualiser se originó en un marco integrado de investigación junto a los investigadores del Center for Digital Music en Queen Mary, Universidad de Londres.

El programa permite navegar y editar el ciertas características musicales la onda resultante de un audio. Estas aplicaciones son en su mayoría heredadas de la lingüística, y modificadas para el mejor uso posible en la música. Sonic Visualiser permite una fácil integración de algoritmos creados para la extracción de características de bajo y medio nivel de un audio musical (Cannam, 2006: 324).

Un proyecto que usa habitualmente Sonic Visualiser es el proyecto CHARM¹². Vinculado a Royal Holloway de la Universidad de Londres, junto al King's College y la Universidad de Sheffield, CHARM se constituyó con el objetivo de promover el estudio de grabaciones sonoras, con un amplio espectro de enfoques que van desde el análisis computacional a la historia de las grabaciones sonoras¹³. Entre otras actividades, promueven la investigación y publicación de investigaciones sobre grabaciones sonoras. Desde CHARM se apunta a que hay diferentes razones y formas de realizar el análisis de las grabaciones.

⁶ <http://www.speech.kth.se/wavesurfer/> (última consulta marzo de 2012)

⁷ <http://www.fon.hum.uva.nl/praat/> (última consulta marzo de 2012)

⁸ <http://www.inagrm.com/categories/presentation-de-lacousmographie> (última consulta marzo de 2012)

⁹ <http://audacity.sourceforge.net/?lang=es> (última consulta marzo de 2012)

¹⁰ <http://www.sonicvisualiser.org/> (última consulta marzo de 2012)

¹¹ <http://www.ircam.fr/anasynt/ASAnnotation/> (última consulta marzo de 2012)

¹² AHRC: Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music. <http://www.charm.rhul.ac.uk/index.html> (última consulta marzo de 2012)

¹³ En <http://www.charm.rhul.ac.uk/index.html> puede encontrarse información más detallada sobre el centro y sus proyectos. (última consulta marzo de 2012)

John Rink, Neta Spiro y Nicolas Gold forman parte de un equipo de investigación encargado de realizar análisis de la interpretación de los motivos¹⁴. La idea de motivo es definida por los autores como melodías cortas rítmica y/o armónicamente, importantes en el desarrollo de la estructura musical. Se centran en el estudio de la interpretación de motivos, que son usados consciente o inconscientemente por los músicos en sus interpretaciones. Estudian el repertorio solista de piano del siglo XIX, aunque señalan que los resultados son potencialmente generalizables a la música de diferentes épocas y por diferentes instrumentos, ya sea grabada o en vivo. En Rink et Al. (2010), estudian los gestos musicales, que trascienden la actuación en directo para formar parte también de las grabaciones sonoras, y viendo el estudio gestual en su relación con los motivos musicales de grabaciones seleccionadas de la Mazurka de Chopin op. 24 No. 2. En Spiro et Al. (2010 y 2008), sobre 27 interpretaciones de la Mazurka estudian la relación entre las características estructurales y temáticas de la obra y las características dinámicas y de tempo de las interpretaciones de esa obra. Los resultados de los estudios concluyen que la estructura de la interpretación musical emerge de patrones de interpretación.

En Spiro et al. (2007), estudian los patrones de tempo en la interpretación sobre el Estudio Op. de Chopin. 10, Nº3; concluyen que las repeticiones en los patrones se producen por el material motivico de la partitura, y varía entre intérpretes e interpretaciones.

El análisis de los motivos es de gran interés también para Bowen (1996: 146). Defiende que los datos relativos al tempo deben ser medidos de la manera más precisa posible, y desde el nivel más básico. Contra mayor es la precisión en los datos y las unidades medidas más pequeñas, el resultado del análisis es más preciso y arroja más posibles conclusiones.

Desde CHARM se ha creado el llamado Mazurka Project, que ha generado una gran cantidad de publicaciones¹⁵. En la Web los investigadores cuelgan material para su estudio, con gran interés de fomentar la accesibilidad de su información y el Software libre como Audacity y Sonic Visualiser. Dixon (2001: 39) usa un programa informático que es capaz de estimar el tempo en grabaciones de interpretaciones musicales, tanto el general como en pequeña escala con las fluctuaciones. Mediante el uso de algoritmos aplicados a programas informáticos acelera el proceso de análisis, lo que permite la realización de estudios amplios.

Como menciona Dixon (2001: 43), la comprensión de las reglas que rigen la expresividad en la interpretación del tempo es ventajosa en el desarrollo de un sistema para seguir los cambios de

¹⁴ http://www.charm.rhul.ac.uk/projects/p2_1.html (última consulta marzo de 2012)

¹⁵ <http://www.mazurka.org.uk/info/bib/> (última consulta marzo de 2012)

tempo. Para esto, los avances técnicos de las últimas décadas han facilitado el análisis de la interpretación expresiva del ritmo de formas que antes eran inimaginables. Los artículos de revisión de Clarke (1999) y Gabrielsson (1999) concluyen que la interpretación expresiva es generada por la capacidad de entendimiento del intérprete de la estructura musical, así como la teoría musical y el estilo.

Sin embargo, no existe un modelo matemático preciso para la interpretación expresiva, y tanto la complejidad de la estructura musical de la que se deriva el tempo como la individualidad de cada intérprete, hace que sea imposible capturar el matiz musical en la forma de reglas.

Dado que no hay actualmente una tecnología que reconozca perfectamente los cambios de tempo o de nota según el instrumento, Dixon (2001: 56) aboga también por la opción semi-automática, en la que tras un reconocimiento inicial por parte de un software, la corrección en la colocación de punto se realiza de manera manual.

En Alonso et Al. (2007: 17) presentan un algoritmo de detección de inicios, su periodicidad y la estimación teniendo en cuenta las periodicidades sobresalientes, aunque reconocen sus limitaciones por no incorporar conocimientos musicales en su estudio (2007: 24).

El algoritmo de seguimiento de ritmo creado por Cemgil et Al. (2000: 259), permite la captura de un 90% en las pruebas hechas sobre grabaciones en MIDI de los Beatles.

Fuhrmann et Al. (2009: 343) presentan un algoritmo que segmenta los datos musicales de un audio, pudiendo identificar frases de un instrumento dentro de música polifónica. Han conseguido un 77% de precisión en su resultado. Según los autores, la precisión lograda es más de un 10% mayor en comparación con estudios similares existentes (2009: 355).

Antonopoulos et Al. (2007: 28) estudian el tempo que se mantiene presumiblemente constante a lo largo de la interpretación. Mediante la creación de algoritmos específicos, observan periodicidades, en este caso sobre música oriental. Se enmarcan dentro del campo de recuperación de la información musical (MIR).

Una de las investigaciones más recientemente publicadas presentan avances en el análisis algorítmico. Liebman et Al. (2012: 195), trascienden el estudio del tempo y las dinámicas para presentar diez categorías en la que incluyen el *vibrato*, las arcadas o las duraciones. También sobre el estudio de cuerda frotada, en este caso 29 interpretaciones de dos piezas de Bach para violín solo, constituyen lo que denominan un árbol filogenético de la interpretación, que representa la relación entre las interpretaciones.

Cheng y Chew (2008: 325) presentan métodos computacionales de estudio cuantitativo en el Andante de la Sonata N°2 en La menor BWV 1003 de J.S. Bach para violín solo. Complementan el estudio del tempo con las dinámicas. Para la realización del estudio, investigan grabaciones sonoras de intérpretes destacados. Concluyen que las dinámicas se muestran como el factor más determinante en la realización del frase musical y que no hay dos interpretaciones iguales de una obra musical.

La supervivencia de concierto de música clásica se basa en el hecho de que una sola composición se puede interpretar, una y otra vez, en una multitud de formas. Se preguntan: ¿Cómo es posible que una sola composición, representada en una partitura, puede dar posibilidades aparentemente infinitas cuando pasan a ser realidad sonora? Llaman prosodia musical a la interpretación del tempo, dinámica, articulación y timbre elegidos por el intérprete para interpretar la partitura.

Cheng y Chew (2008: 336) descubren diferencias significativas entre el uso de tempo y las dinámicas en la interpretación de la obra de Bach. Las estrategias expresivas varían mucho, también por la falta de información al respecto en la partitura. Recuerdan que la extracción de datos de dinámica dependen de la grabación y su masterización, por lo que los niveles deben ser relativizados en su contexto para poder ser comparados con otras grabaciones.

Sobre la líneas de estudio que se debe seguir en el estudio de la flexibilidad rítmica, Bowen (1996: 149) sugiere dos vías: por un lado, estudios que se centren en el período, en la vertiente geográfica, la institucional, la de género, las de las especialidades instrumentales y el estudio de estilos artísticos individuales. Por otro lado, las investigaciones deberían enfocarse hacia las tradiciones interpretativas de las distintas obras musicales. Al igual que desde la investigación musicológica es más habitual abordar estudio por ejemplo a cerca de un estilo de composición, es necesario complementar esto con las convenciones estilísticas surgidas de la interpretación, para ver la relación entre ambas cuestiones y su influencia mutua.

5.- CASALS Y LA INTERPRETACIÓN MUSICAL

Introducción

Pau Casals es una de las figuras más importantes en la historia del violoncello, logrando el reconocimiento en su triple faceta musical de violoncellista, compositor y director de orquesta. Gracias a sus aportaciones técnicas al violoncello, las posibilidades del instrumento se ampliaron notablemente. Su figura es difícilmente equiparable a la de cualquier otro violoncellista del pasado y de nuestro tiempo, y sus interpretaciones siguen siendo hoy por hoy referenciales.

Las interpretaciones y lecciones magistrales que Casals ofreció sobre las *Suites* para violoncello durante casi tres cuartos de siglo popularizaron la obra de Bach como obra de repertorio y pieza de concierto. Siendo ésta una de las más importantes aportaciones que realizó Casals, los violoncellistas de hoy en día podemos acceder a la obra y a la cantidad de grabaciones y ediciones de la partitura que se han dado y se siguen dando desde la grabación de Casals en los años 30.

Con la idea de conocer la idea interpretativa de éste músico de referencia, he buscado publicaciones tanto del propio Casals como de otros autores a cerca de él. La bibliografía sobre Pau Casals es bastante amplia, principalmente en publicaciones biográficas¹⁶. En cuanto a sus ideas y enseñanzas musicales, las publicaciones que se dedican a ello de manera monográfica son dos: Corredor¹⁷ (1975) y principalmente Blum¹⁸(1980). Jose María Corredor, conocido como el hombre que más sabía a cerca de Casals, fue durante una temporada su secretario personal y su biógrafo. Por su parte David Blum, músico y amigo personal de Casals, escribió varios libros referenciales sobre la interpretación musical.

¹⁶ Pueden verse algunos de ellos recogidos en la Web de la fundación Pau Casals <http://www.paucasals.org/es/PAU-CASALS-bibliografia/> (última consulta en diciembre de 2011)

¹⁷ En el libro de Corredor (1975) *Pablo Casals nos cuenta su vida*, el autor recrea las palabras de Casals; tienen el beneplácito de Casals, como menciona él en la Carta-Prefacio de Pau Casals. Corredor especifica que tras grabar y transcribir muchas conversaciones, el libro lo escribe como pregunta-respuesta, en función de las citas de Casals y de algunos pensadores de la época. Por tanto, las citas en modo de respuesta, cuentan con la aprobación de Casals.

¹⁸ Las notas recogidas en el libro de Blum constituyen una fuente de primera mano de las enseñanzas de Casals, con el objetivo de “recoger por escrito la tradición oral de las enseñanzas de Casals en la interpretación (...)” (Blum,1980: 13).

En cuanto a fuentes de primera mano, Casals no escribió de su puño y letra ningún libro, ni tampoco editó ninguna partitura por decisión propia. Corredor (1975: 251-252) señala la justificación que le dio Casals a cerca de esta decisión:

(...) Me he pasado la vida meditando sobre las obras y el instrumento, y podría disertar extensamente sobre estos temas. La ejecución de algunas notas que estén en su punto supone un análisis que, de estar escrito, ocuparía páginas y más páginas. ¿Qué enorme extensión debería tener una obra que quisiera ahondar en estas materias? Y aún no es ésta la razón principal. Igual que los signos escritos de una partitura, las palabras tampoco pueden transmitir el alma de una música. Por medio de ideas escritas, ¿cómo es posible hacer viva y comunicativa la riqueza musical de una sola frase? ¿Y los centenares de matices dinámicos que exige la interpretación de una obra? No creo que esto sea factible.

Por lo demás, lo que está escrito queda estratificado, al paso que mi técnica es una especie de *perpetuum mobile*. Como la técnica es para mí un medio y no un objetivo, mis procedimientos interpretativos siguen la trayectoria de mi propia evolución.

Casals rehusó igualmente sacar una edición de las *Suites*, a pesar de las numerosas peticiones que recibió a lo largo de su vida. Aconsejaba usar el manuscrito de Anna Magdalena Bach como partitura de trabajo, y alentaba a sus alumnos a que, libres de la intervención editorial, se sumergieran en “un incesante redescubrimiento interpretativo” (Blum, 1980: 165).

Para Casals, el análisis previo a la interpretación de una obra es *conditio sine qua non* (Corredor, 1975: 223). Por ello, el siguiente capítulo tratará de acercarse a la idea interpretativa de Casals, principalmente en cuanto a la flexibilidad rítmica, la interpretación de Bach, las *Suites* para violoncello y la *Sarabande* de la 5ª Suite en particular.

Casals y la flexibilidad rítmica

El ritmo y su interpretación fue una cuestión que preocupó a Casals tanto en su faceta de músico como la de pedagogo. No en vano como señala Blum (1980: 35), para lograr expresividad musical, variables como la “variedad dinámica, la flexibilidad rítmica, el color o la entonación” son fundamentales. De entre todas ellas, el ritmo es la que imprime vitalidad a una interpretación musical, siendo labor del intérprete lograr transmitirla (Blum, 1980: 82).

Casals consideraba el ritmo como “el latido orgánico de una composición”, logrando una amplia variedad de ritmos sin salirse del *tactus* y siempre dentro del ritmo principal (Blum, 1980: 82 y 104).

Casals llamaba “ritmo natural” al ritmo de la obra en su globalidad; el ritmo natural podía alterar ligeramente el ritmo escrito¹⁹.

Según Blum, en Casals estas fluctuaciones rítmicas nunca eran arbitrarias, ni “tampoco interferían en la unidad musical global. Eran llevadas a cabo con habilidad consumada (...)” (1980: 106).

La organización rítmica supone para Casals un reto interpretativo, denominado por él como “el sentido de medida del tiempo en Espacio” (Blum, 1980: 99). Con esta idea se refería a la capacidad del intérprete para aprehender la relación que guardan las fluctuaciones de tiempo a pequeña escala como el *Rubato*²⁰ o el *Ritardando* respecto a las unidades temporales mayores, como la estructura de la obra o sus frases. Sin perder la visión de globalidad, las fluctuaciones de tempo no deben alterar el tempo en su conjunto, ya que como mencionaba Casals, “todo patrón rítmico debe ser considerado en relación con su ubicación específica” (Blum, 1980: 87).

Consideraba fundamental la proporcionalidad en la ejecución del *rubato* (Blum, 1980: 96). Como mencionaba Casals, “el tiempo que se pierde en los acentos expresivos colocados en la primera nota de un grupo o en la nota más alta debe recuperarse en las notas intermedias” (Blum, 1980: 92-93).

Creía importante que el intérprete gozara de cierta libertad interpretativa, que no debía confundirse con licencia. Casals repite mucho la idea de “fantasía sí, pero con orden” (p. ej. Blum, 1980: 130).

Para Casals, a diferencia de la tendencia de su época, consideraba el *rubato* un factor inherente a la música de todos los períodos. A este respecto, la tendencia general de la época era el uso del *rubato* únicamente reservado para el repertorio romántico o posterior²¹.

¹⁹ La idea de “ritmo natural” aparece reiteradamente citada por Blum. David Soyer, violoncellista del cuarteto Guarneri y amigo personal de Casals comenta a raíz de un pasaje del Cuarteto Op. 18 N°2 de Beethoven, donde aparece un ritmo de corchea/silencio de corchea con puntillo/fusa: “Las fusas de carácter anacrúsico ganan en vitalidad si van ligeramente retrasadas y se tocan un poco más rápido de lo que aparece por escrito. Casals solía llamar a esto “ritmo natural”, en contraposición al ritmo escrito. Aquí pensamos que cada una de las fusas está asociada a la nota siguiente; la estructura básica está compuesta por las corcheas que caen sobre las partes principales, mientras que las notas breves tienen carácter ornamental (...)” (1986: 110).

²⁰ “si el término “ritmo” tiende a huir de toda definición precisa, *tempo rubato* encarna la fugacidad en sí” (Blum, 1980: 90).

²¹ La tercera edición del *New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, publicada cuando Casals contaba con cincuenta años, dice que el *rubato* únicamente “es admisible en las obras de todos los autores “románticos” modernos, de Weber en adelante (...). En el caso de los maestros anteriores resulta total e incondicionalmente inadmisibles.” (Blum, 1980: 90-91)

El *Rubato*, como expresión característica en la realización de las fluctuaciones rítmicas, es un término difícil de explicar mediante palabras; como mencionó Leopold Mozart (Blum, 1980: 93) “(...) es más sencillo mostrar lo que es este tiempo robado que describirlo.” Blum cuenta que Casals raramente explicaba con palabras cómo hacer un *rubato*. Le era más sencillo mostrarlo tocándolo (1980: 95).

Para Eisenberg ²² (1943: 1) el dominio que demuestra Casals del *rubato* “es una de las siete maravillas del mundo”, siempre sin que el efecto alterase la dimensión global de la obra.

Respecto al *ritardando*, Casals no era partidario de iniciarlo demasiado pronto; el *ritardando* debía efectuarse “de forma muy regular, con orden y equilibrio (...). Si no, estaremos perdidos, ¡y el público también!” (Blum, 1980: 97).

En cuanto a la primera nota de una obra, Casals consideraba que debía tener un tratamiento especial. Corredor (1975: 240) trata con Casals a cerca de este tema, a la que el intérprete le concede una gran importancia. Su interpretación, lejos de ser una particularidad técnica, es considerada por Casals como “una cuestión de sensibilidad, muy difícil, por no decir imposible, de definir y analizar”.

Casals y la interpretación de Bach

La época

En los primeros años en los que Casals empieza a interpretar la obra de Bach no era tan habitual como hoy en día escuchar su obra en público. Tanto es así que hasta que Mendelssohn volviera a interpretar en concierto la *Pasión Según San Mateo* en el año 1829, no consta ninguna interpretación de la obra de Bach desde la fecha de su muerte.

²² Maurice Eisenberg sustituyó a Demian Alexanian como profesor de la École Normale de París, institución con la que estuvo muy vinculado Casals y de la que fue catedrático de violoncello

La edición a finales de siglo XIX de la *Bachgesellschaft*²³, hizo que Brahms afirmara que “los acontecimientos más significativos que habían tenido lugar durante su vida eran la fundación del Imperio Alemán y la publicación de las obras completas de Bach” (Blum, 1980: 146).

Desde entonces, la obra de Bach empezó a conocerse más, y sus interpretaciones fueron cada vez más frecuentes.

El Bach que se interpretaba estaba marcado por el estilo y la idea musical de la época, alejado de las costumbres y técnicas interpretativas del barroco. Comenta Casals que “En lo relativo a Bach (...) mi sensibilidad musical me ha ordenado rechazar enérgicamente los ejemplos y las tradiciones que tenía delante y buscar con responsabilidad y perseverancia mi manera de sentirlo” (Corredor, 1975: 217).

El descubrimiento

A la edad de 13 años, Casals encuentra “casi por casualidad en una tienda barcelonesa” (Rubio, 1976: 49) la partitura parcial de las *Suites*, en la edición de Grützmacher. No conocía la existencia de esta obra, pero le llamó tremendamente la atención. Casals se dio cuenta del “inmenso valor musical de las *Suites* a una edad muy temprana” (Eisenberg, 1943: 1) y pasarían a ser, como mencionaba él, su obra preferida para violoncello. Pasarían 12 años de estudio de la obra hasta que, con el cambio de siglo, las interpretara por primera vez en público. Si bien algunos violoncellistas habían interpretado parcialmente algún movimiento de las *Suites*, no hay constancia de que se hubieran interpretado completas. Desde entonces, Casals tomó la costumbre de estudiar una de las *Suites* por cada día de la semana, y el domingo, repetía el estudio de la sexta, por encontrarla especialmente difícil (Albet, 1986: 7).

Preguntado a cerca de su descubrimiento de las *Suites*, Casals le cuenta a Corredor (1975: 33-34):

¡Aquello sí que fue un acontecimiento memorable en mi vida! Mi padre (que ya me había comprado un violoncelo de tamaño normal) venía a verme una vez a la semana. Recoríamos juntos los almacenes de música de Barcelona, en busca de partituras para los conciertos semanales de música clásica del Café Tost, en los que yo tocaba como solista. Un día (tenía yo unos trece años), en una tienda descubrí por casualidad las seis suites para violoncelo solo del

²³ Integral de Bach.

gran Cantor. ¿Qué misterio, qué seductor misterio podía ocultarse detrás de aquellas palabras: seis suites para violoncello solo? Yo ignoraba incluso su existencia (como mi propio profesor), porque hasta entonces nadie me había hablado de esas obras.

Aquel descubrimiento fue la máxima revelación de mi vida; en seguida me percaté de su excepcional importancia. Mientras volvíamos a casa, iba palpando, acariciando mi tesoro. Maravillado, me puse a estudiar las suites... un estudio que debía prolongarse doce años, antes de que decidiera a ejecutarlas en público.

Antes de que yo empezara, ni los violinistas ni los violoncellistas se habían atrevido a tocar una suite o una sonata completa del maestro de maestros. Lo mismo unos que otros solían interpretar una zarabanda, o una gavota, o una alemanda, etc. Mi intención era tocar esas obras sin ninguna fragmentación: el preludio y las cinco danzas (las composiciones sublimes que llevan el nombre de una danza de la época), con todas sus repeticiones, para demostrar la coherencia, la unidad del conjunto. Por aquel entonces se consideraban esas producciones como algo frío, académico... ¡Frío un hombre como Bach, que irradia la poesía más hondamente inspirada! (A condición, claro está, de que el intérprete consiga expresarla.)

Conforme proseguía el estudio de las suites, un mundo desconocido de belleza y grandeza se abría ante mis ojos extasiados. Las emociones que experimenté durante aquél largo trabajo de preparación figuran entre las más puras y las más intensas de mi vida de artista.

Albert E. Kahn (1970, citado por Luster, 2007: 12-13) recoge otras palabras de Casals a este respecto:

Mi padre y yo nos detuvimos delante de una tienda antigua, cerca del puerto. Buscando entre partituras, encontró la partitura de las Suites para violoncello solo de Bach. ¡Bach para cello solo! las miré con asombro: (...) ¿qué magia y misterio, pensé, se oculta tras esas palabras? Nunca había oído hablar de la existencia de las suites, nadie -ni siquiera mis profesores- me habían hablado de ellas nunca... tuvieron que pasar doce años hasta tener veinticinco antes de tener el valor de tocarlas en directo en concierto.

Las primeras interpretaciones

No solo resultó novedoso el hecho de la interpretación pública de las *suites* como pieza de concierto. Mientras importantes violoncellistas contemporáneos a Casals como Julius Klengel en Leipzig o Hugo Becker en Berlín tocaban las *suites* “como los menos interesantes estudios de Czerny” (Eisenberg, 1943: 1), Casals las interpretaba de una manera diferente, novedosa, y revolucionaria (Blum, 1980: 147). Eisenberg cuenta que cuando habló con Klengel y Becker sobre el “nuevo enfoque” que proponía Casals en su interpretación, argumentaron que Casals era un genio, y por tanto su manera de interpretar las *suites* era especial debido a sus extraordinarias capacidades violoncellísticas.

La primera ocasión en la que Casals interpretó las *suites* fue en Alemania (Blum, 1980: 147-148). Los puristas, iniciadores del movimiento historicista de la interpretación musical, consideraron que la interpretación de Casals se alejaba de lo que consideraban correcto respecto a la interpretación que suponían en la época de Bach. Mientras, otros quedaban sorprendidos ante la importancia del hallazgo musical que tenían delante; no en vano, las *suites* no eran piezas de repertorio, siendo tocadas mayoritariamente como un ejercicio, sin verdadera significación musical. H.L. Kirk cuenta que “Se pensaba en Bach como en un profesor que conocía muy bien el contrapunto y la fuga, nada más. Esta forma tan pobre de explicar a Bach resulta tan triste... Bach, el “Herr Professor”, tiene todos los sentimientos: dulce, trágico, dramático, poético... siempre alma, corazón, expresión. ¡Cómo entra en lo más profundo de nosotros! Busquemos a este Bach.” Pero esta manera de interpretar a Bach “despertó la furia de los académicos, especialmente en Alemania, donde encontraron su ejecución de las suites como sacrílegos” (1974, citado por Luster, 2007: 12-13).

A propósito de la reacción del público alemán a sus interpretaciones, Casals le cuenta a Corredor:

(El público alemán) las comprendió rápidamente, aunque al principio hubo un poco de resistencia por parte de los puristas. Debo subrayar, empero, que la mayoría de los críticos, y los mismos auditores alemanes, no sólo aceptaban mis puntos de vista sobre la interpretación de Bach, sino que los recibían y los acogían con una especie de sentimiento de liberación. Recuerdo que un crítico escribió: “¡y es un español en quien nos lo revela!” Los primeros años no faltaban, claro está, las críticas y los reproches formulados por una minoría, digamos, tradicionalista. Afortunadamente esa minoría va desapareciendo, y debe desaparecer por completo. Una ejecución “objetiva” de Bach, falta de vida y sentimiento personal, son inconcebibles (1975: 80).

A cerca de la interpretación histórica

Casals se muestra contrario a la interpretación histórica que se hacía de Bach en su época, estudios que se encontraban en un estadio inicial y lejos de las figuras de renombre surgidas a partir de los años 60. Los golpes de arco usados por Casals y rechazados por los puristas de su época como el *Stacatto* o el *Spicatto*, hoy son usados en la interpretación histórica y respaldados por la investigación musicológica, además de constar en los tratados de interpretación de la época como el de Tartini o el de Geminiani (Blum, 1980: 151).

Casals le da su opinión a Corredor a cerca de la reconstrucción histórica que se hacía en la época, con la que se muestra muy crítico:

En cuanto al ejecutante de Bach, en sus interpretaciones actuales precisamente debe desconfiar de los intentos o ambiciones de reconstrucción histórica. Sobre todo tratándose de Bach, ya que la música de este genio, siendo como es música de todos los tiempos, no puede someterse a las contingencias temporales y menos aún a los impedimentos y limitaciones que existían hace dos siglos para una buena ejecución (1975: 147).

Si en un momento dado se quiere intentar una curiosa y amena reconstrucción, aunque siempre muy incompleta, del ambiente musical de una época pasada, acepto que se utilicen de nuevo los instrumentos antiguos. En los demás casos, en las ejecuciones habituales, hemos de servirnos de los mejores elementos de que ahora disponemos, ya que el respeto por la música debe estar por encima de cualquier otra consideración. No se trata de ir en pos de evocaciones históricas más o menos exactas, sino de ofrecer la mejor impresión, la mejor re-creación desde el punto de vista musical (1975: 152).

Los estadios iniciales de la reconstrucción histórica de la interpretación y la falta de buenos intérpretes que se dedicaran a ello motivaron el rechazo de Casals:

(...) Si quisiéramos, pues, obtener una reconstrucción “auténtica”, tendríamos que hacer tocar flautas y oboes desafinados, y pedir a los violinistas, a los violoncelistas, a los violas una afinación ni siquiera relativa...No, la sumisión a procedimientos arcaicos sólo conduciría a alterar y disminuir a un genio como Bach, cuya música se cierne por encima del pasado, del presente... del futuro (Corredor, 1975: 152-153).

La grabación de las Suites

Cuenta Eisenberg (1943: 2) que cuando Casals fue invitado a grabar la integral de las *suites*, se mostró reacio a hacerlo. Tenía miedo al resultado, y le costó varios años tomar la decisión de grabarlas; también le costó varios años completar la grabación. Odiaba ese “monstruo de acero”, como él llamaba al micrófono, el cual recogía ruidos y señales de las que él no escuchaba al tocar. No creía que una grabación sonora “pudiera hacerles justicia”. El sonido que recogía no se ajustaba para Casals a lo que se escuchaba en directo, llegando a no reconocerse en las grabaciones. Lo único que le hacía continuar era la insistencia de sus amigos a que grabara las seis *suites*. Pero a Casals le resultaba una tarea antimusical, acostumbrado a tocar en público y no delante de unos micrófonos. No le era grato repetir tomas cuando había errores, fruto de su tradición de músico de

directo. David Soyer, violoncellista del cuarteto Guarneri y amigo personal de Casals, le comenta a Blum a cerca de la actitud de Casals frente a las grabaciones:

Casals tenía una actitud maravillosa a este respecto. Al grabar una pieza, la tocaba una vez, y entonces el productor le decía: “Maestro, ¿la podría tocar otra vez? Había una nota desafinada”. Y Casals dijo, “Si, es verdad: así es como ha salido”. La única manera que había de hacerle repetir era decirle que se había estropeado la maquinaria. La grabación del Concierto de Dvorák que Casals hizo con Szell se tocó una sola vez. En realidad fue una simple interpretación; él tocó y se fue a casa (1986: 33-35).

La perfección que se ha ido imponiendo en las grabaciones sonoras conducía a la mecanización, en opinión de Casals. En cambio, en la ejecución en directo, los errores puntuales pasan inadvertidos, o en todo caso, “quedarán compensados por el valor musical del ejecutante”. (Corredor, 1975: 225-226)

Incluso en sus últimos años, donde la tecnología de grabación estaba desarrollándose a gran velocidad, Casals rehusa de ella, diciendo que prefería “las grabaciones de hace treinta o cuarenta años. El sonido es menos brillante, pero más fiel”. No obstante, se muestra expectante ante los avances tecnológicos:

Me gustaría ver lo que darán de sí las *suites* de Bach en los discos microsurco, fabricados a base de las grabaciones que hice entre mil novecientos treinta y siete y mil novecientos treinta y nueve, después de una preparación que duró más de un año. Tengo interés en ver si los movimientos lentos soportan mejor que antes la mecanización, si el paso por una máquina respeta más la vitalidad y el sello personal del ejecutante.

En general, la audición de una obra grabada me deja más satisfecho si se imprime mayor velocidad a los discos. En lo referente a mis grabaciones de las *suites* de Bach, siento la necesidad de oírlas un tono e incluso un tono y medio más alto. Los cambios de tonalidad no me molestan en lo más mínimo (Corredor, 1975, p.251).

En Cuanto a la 5ª *suite*, Casals tuvo especial estima por su *Sarabande*. Como menciona Albet (1986: 35), tras cuatro años sin tocar en público a causa del exilio y la guerra, en junio de 1945, actuó en Londres con la orquesta de la BBC, dirigida por Sir Adrian Boult. Con un lleno total en el Albert Hall, Casals interpretó los Conciertos de Schumann y Elgar y, como pieza final, eligió la *Sarabande* de la 5ª suite para tan especial ocasión. Casals comentaba que “la *suite discordable* atestigua el deseo y la posibilidad de nuevos hallazgos y representa probablemente un descubrimiento con relación a la época en que fue compuesta” (Corredor, 1975: 145).

Otras características propias de Casals: El *Glissando* y la percusión digital con la mano izquierda

En este apartado planteo la idea de Casals a cerca de estos dos recursos técnicos e interpretativos, los cuales eran usados de manera muy personal por Casals. Tanto el *glissando* como la percusión digital con la mano izquierda presentan un dilema a la hora de analizar su interpretación mediante el programa Sonic Visualiser, como se verá más adelante. Por tanto, aquí solo señalo el uso de estos elementos realizado por Casals.

Casals usaba el *glissando* con mucha frecuencia. “No tengan miedo al *glissando*”, decía. “Donde un *glissando* resulte natural, debemos hacerlo. Lo que es natural siempre es bueno” (Blum, 1980: 133-134).

Parecido a lo que sucedía con el *vibrato*, Casals hacía frecuente uso del *glissando* y del *portamento* en lugares donde muchos violoncellistas de hoy no lo hacen, por de su tradición interpretativa venida del romanticismo. Todavía a principios del siglo XX, el *glissando* era muy recurrente, tendiendo “hacia el amaneramiento que hoy asociamos al violinista de café”. Hoy en día se ha vuelto a un uso más austero del *glissando*, usado de diferentes maneras para cada repertorio y con una gran cantidad de gamas y usos.

“Cuando la percusión del dedo pone la cuerda en vibración, el sonido sale con facilidad; si la cuerda no es puesta en vibración, es mucho más difícil conseguir un sonido limpio”. Esta idea iniciada por Casals fue una de sus principales contribuciones a la técnica del violoncello y que aún perdura. Para adiestrarse en su correcto uso, animaba a practicar escalas y otros pasajes sin el arco, valiéndose únicamente de la mano izquierda para la emisión del sonido. Además de por razones interpretativas, Casals recomendaba su estudio para desarrollar la capacidad articulatoria de los dedos.

Casals le cuenta a Corredor (1975: 240) a este respecto: “Desde hace mucho tiempo me he percatado de la necesidad de la percusión en esos instrumentos. Si se utiliza debidamente, la nitidez acompaña siempre la emisión del sonido”. Blum (1980: 136-137) cuenta a cerca del uso de Casals de la percusión digital:

(...) Al tocar pasajes ascendentes, mantenía los dedos de la mano izquierda levantados, si bien relajados, en una posición de equilibrio natural. Entonces, ayudados por el peso del brazo, eran “lanzados” con vehemencia, percutiendo contra la cuerda, inmediatamente después de lo cual -y esto es importante- la presión cesaba y los dedos recuperaban la flexibilidad. La acción de los dedos se asemejaba al golpe de un mazo, pero se trata de un mazo con cabeza de goma, que causa un impacto flexible. Al tocar pasajes descendentes, cada dedo soltaba la cuerda con un ligero movimiento lateral que daba lugar a un cuasi *pizzicato*, haciendo que la siguiente nota se iniciase con mayor claridad.

La mano izquierda también intervenía en realizar la resonancia necesaria para iniciar un sonido de una primera nota tras un silencio. En los comienzos de frase, en ocasiones hacía uso de la percusión digital al mismo tiempo que iniciaba el contacto del arco con la cuerda.

El *pizzicato* de la mano izquierda era usado también para iniciar la vibración de las cuerdas al aire, especialmente el *do*, ya que por ser más gruesa su vibración es más lenta y por tanto le cuesta mas arrancar.

6.- ANÁLISIS DE LA *SARABANDE* DE LA *SUITE* Nº5 PARA VIOLONCELLO SOLO

6.1.- Análisis de Winold

Introducción

Allen Winold²⁴, en su publicación *Bach's Cello Suites, Analyses and Explorations*, realiza un exhaustivo análisis de las *Suites* en dos volúmenes. En el primero de ellos, denominado *Volume I: Text*, realiza un extenso comentario sobre el contexto histórico en la que fueron escritas las *Suites*, y un comentario y análisis de cada uno de los movimientos; Los *Preludes*, las *Allemandes*, Las *Courantes*, las *Sarabandes*, los movimientos opcionales (*Bourree*, *Gavotte* y *Minue*), y las *Gigues*, así como un capítulo dedicado a las conclusiones. El segundo de los Volúmenes, denominado *Volume II: Examples*, está dedicado al análisis sobre la partitura de cada uno de los movimientos de las seis *Suites*, con sus propias designaciones analíticas.

Los aspectos que analiza son los siguientes:

1. Aspectos formales:

- Partes (*Part*)
- Secciones o ideas (*Section or Idea*)
- Gestos (*Gesture*)
- Sub-gestos (*sub-gesture*)
- Iconos de acontecimiento (*Event icones*)

2. Aspectos tonales

- Análisis armónico con numeración en grados (*Roman Numeral Analysis*)
- Análisis Funcional
- Notas no pertenecientes al acorde (*Non-chord Tones*)
- *Step-lines*

²⁴ Allen Winold es Profesor Emérito de Música en la Jacobs School of Music de la Universidad de Indiana. Ha escrito sendos libros sobre teoría de la música y literatura musical. Es un activo violista, director y compositor, impartiendo Masterclasses y seminarios en los Estados Unidos, Canadá, Europa y Asia.

Al ser algunas de ellas designaciones analíticas propuestas por él y no convencionales, a continuación presento la tabla de designaciones analíticas que propone en el Apéndice (appendix) de su publicación:

Appendix: Analytical Designations		
(Items in parentheses indicate sections of volume 1 in which the designation is discussed.)		
Formal Designations		
Levels	Functions	Features
Part	FIRST, SECOND (3.0.1)	
Section or Idea	In the first four Preludes: First, 2nd, 3rd . . . Last , (2.1.9) In the Fifth and Sixth Preludes: Statement, Passage (2.5.2) and (2.6.1) In other movements: Beginning, Ending, Middle, Passage, Extension, Coda (3.1.3) In form graphs abbreviated as Beg, End, Mid, Pas, Ext (4.1.4)	A A' B etc. (4.1.3)
Gesture	State, Conclude, Restate, Spin, Extend (5.1.4)	a' b etc. (2.2.7)
Sub-gesture	(state), (conclude), (restate), (spin), (extend) (5.4.2)	m m' n or x, x', y etc. (2.1.7)
Event icons	↗ = <i>anacrusis</i> , ↑ = <i>incipit</i> , ↘ = <i>pre-cadence</i> , ⊥ = <i>strong cadence</i> , ↓ = <i>weak cadence</i> , ⤵ = <i>elided cadence</i> ↘ = <i>deceptive cadence</i> , ↪ = <i>post-cadence</i> (3.4.2)	
Tonality Designations (2.1.4)		
[G:I] = Main Key, [V:] = Tonal Region, [V:] = Pivot chord: (4.4.2) [I:]		
Roman Numeral Analysis:		
Major Diatonic Triads:	I ii iii IV V vi vii ⁰	
Natural Minor Diatonic Triads:	i ii ⁰ III iv v VI ♭VII	
Harmonic Minor Diatonic Triads:	i ii ⁰ III ⁺ iv V VI vii ⁰	
Harmonic Minor Seventh chords:	i ⁷ ii ⁰⁷ iii ⁺⁷ iv ⁷ V ⁷ VI ⁷ vii ⁰	
Triad inversions: ⁶ = first inversion, ⁵ = second inversion		
Seventh-chord inversions: ⁷ = root position, ⁶ = first inversion, ⁵ = second inversion, ⁴ = third inversion		
Secondary Dominant Analysis: V/IV IV = dominant chord of IV resolves to IV.		
Functional Chord Analysis (2.1.2)		
T = Tonic (I), S = Subdominant (ii, V), D = Dominant (V, vii ⁰), L = Linear (iii, vi, etc.), TL = Tonic linear (I ₄ ⁶), SL = Subdominant linear, DL = Dominant linear, LT = Linear tonic (vi as tonic) Secondary Dominant Analysis: { IV:D T }S = V/IV IV.		
Non-chord Tones: (2.1.5)		
PT = passing tone, NT = neighbor tone, App = appoggiatura, Ant = anticipation, ET = escape tone, Ped = pedal, 4 3, 7 6, etc = suspensions		
Step-lines: (2.1.8)		
Accent signs (>) placed before notes in the analysis that form the step-line. Two step-lines may occur simultaneously.		

El Análisis realizado por Winold, como defiende él mismo, no puede considerarse “definitivo” en el sentido de indiscutible; define el Movimiento de la *Sarabande* como “enigmático en muchos aspectos” (2007 (1): 64), ya que “presenta un desafío el realizar un análisis habitual no sólo por su sutil belleza, sino por el desafío que supone la identificación de los acordes de la armonía”, dada la escritura monódica de la obra.

El análisis sobre la partitura que presenta Winold en su Volumen II, se completa con el comentario que realiza en su primer volumen. A continuación presento la partitura analizada con la nomenclatura de Winold (2007 (2): 87):

FIRST
Beginning State

Restate Conclude Ending State

a App a App b App a App b' App Esc App

$c:i: T_i$ L VI S iv D vii^o D vii^{o7} D V⁷ T i III: S IV⁶

6

Restate Conclude SECOND Beginning State Restate

b' Esc App b PT App a App a App

D V⁶ TL I⁶₄ D V T I T I E^{b4}₂ iv: S ii^{o7}

11

Conclude Middle State Restate Conclude

b App a PT App b' App b' App App b App App App

S iv⁶₄ D V T i L F⁴₂ i: D vii^{o6} T i

16

Ending State Restate Conclude

b' Esc App b App b App b PT App a' App

D V TL i⁶⁴ L a⁰ S ii^{o6} D V⁶ T i D V T i

Aspectos formales y armónicos

Respecto a la tonalidad del movimiento, sigue un patrón típico. La Primera Parte (*FIRST*) comienza en la tonalidad de do menor, y termina en su relativo mayor (MIbM).

La segunda parte (*SECOND*), se inicia con un acorde de Mi bemol, para modular en el segundo compás de la segunda parte (c.9) a la región de la subdominante de la tonalidad principal, y realizar la cadencia en Fa m (c 12). En el siguiente compás, y siguiendo la línea melódica del bajo, aparece el acorde de Fa con la séptima en el bajo, lo que le da la funcionalidad de sensible de la Dominante de do menor, tonalidad a la que vuelve en el compás 14 y que se mantendrá hasta el final de la obra.

Señala Winold la dificultad de cifrar y ver la función armónica de la obra, dada la textura monofónica y la carencia de acordes. Ante la cantidad de posibilidades de interpretación en algunas de las cuestiones planteadas, comenta que si bien él propone un análisis armónico y funcional, cabe la posibilidad de realizar otro, totalmente justificable e igualmente válido.

Los aspectos formales se muestran más simples y evidentes para Winold. La forma binaria, se divide en sus dos secciones por las barras de repetición.

La estructura en dos partes, se divide a su vez en secciones: los cuatro primeros compases forman la primera sección de la Primera Parte (*Beggining*), y los cuatro siguientes, la segunda sección (*Ending*). La Segunda Parte se divide en tres secciones de cuatro compases (*Beggining*, *Middle*, *Ending*). A su vez, Winold marca dentro de éstas secciones unas sub-secciones de lo que denomina *gestures*, con las denominaciones de *State*, *Restate*, *Conclude*. En todas las secciones se ve como la sub-secciones de *State* y *Restate* corresponden a un compás de duración, y dos compases para la sub-sección *Conclude*.

El análisis de características de los gestos (*gestures*) muestra un grado extraordinariamente alto de unidad de la *Sarabande* (2007 (1): 64). Así, sería posible analizar todo el movimiento basado en un solo gesto, expresado en el primer compás con la variación de la alternancia de 4 corcheas – 1 negra, o seis corcheas, a excepción del compás 8 (blanca con puntillo), considerado por Winold como una extensión del compás 7. Winold hace la distinción en cuanto a patrones rítmicos de la siguiente manera:

- “a”: 4 corcheas – 1 negra descendente
- “a ”: 4 corcheas – 1 negra ascendente
- “b”: 6 corcheas empezando de modo descendente
- “b ”: 6 corcheas empezando de modo ascendente

Mantiene en esencia, para Winold, la característica propia de los movimientos *Sarabande* de las *Suites* de acentuar el segundo tiempo de compás, si bien en algunos casos se acentúa la última parte, aunque manteniendo el acento de la segunda parte también.

El Movimiento tonal (*pitch motion*), mantiene una pauta bastante clara; los Principios (*Beginning*) de la Primera y Segunda Parte (FIRST, SECOND), mantienen básicamente un movimiento tonal descendente. La sección Final (*Ending*) de la Primera Parte (*FIRST*) tiene dos compases de movimiento ascendente seguida de un compás en movimiento descendente, acabando en una larga nota al final. La sección central (*Middle*) de la Segunda Parte (*SECOND*, desde el c. 13) tiene dos compases con movimiento tonal ascendente, un compás con movimiento tonal descendente y un compás de movimiento tonal ascendente.

Aspectos melódicos

Bach muestra una concordancia en los Gestos (*gesture*) teniendo en cuenta el ritmo y la progresión armónica. Así, tanto la Primera Parte como la Segunda Parte se inician con los gestos *state*, *restate* y *Conclude* (cc. 1 a 4 y 9 a 12). Tras la primera aparición de estos gestos, Bach vuelve a usar la misma fórmula gestual, una vez en la Primera Parte (cc. 5 a 8) y dos veces en la Segunda Parte (cc. 13 a 16 y 17 al final).

Puede verse en el análisis las siguientes anotaciones a cerca de la función alguna de las notas no pertenecientes al acorde, con la siguiente descripción:

- *App*: apoyatura
- *Esc*: nota de escape
- *PT*: nota de paso

Winold defiende la utilidad de realizar un análisis del movimiento mediante los gestos, ya que puede ayudar al intérprete en la memorización de la obra, así como en la profundización en la visión de las progresiones melódicas.

En otra índole, sugiere la aparición de la Progresión “*Si bemol – la – do – si natural*”, lo que en cifrado alemán forman la palabra BACH (cc.13-14) como “*soggetto cavato*”, usado por muchos compositores en sus obras, algunos de ellos de manera más evidente, como Dmitri Shostakovich (DSCH) en su Cuarteto de Cuerda N°8. Puede que sea una mera coincidencia, pero Winold defiende su uso en varios movimientos de las *suites* y en otras obras de Bach como el arte de la fuga. Quizás en El Arte de la fuga, el *soggetto cavato* es más evidente que en la apreciación que hace en la *Sarabande*²⁵.

Análisis extra-musicales de la Sarabande

Winold alude a otros aspectos extra-musicales (es decir, no anotados en la partitura) para explicar aspectos de índole emocional, que para él aluden a la tristeza. Winold señala la similitud entre la *Sarabande* de la *Suite* N°5 y la *Cantata* 21, BWV 21, con “características armónicas, melódicas y rítmicas sorprendentemente similares” (2007 (1): 65), además de un texto de temática triste.

²⁵ Para ver más sobre este tema, véase Winold, 2007 (1): 62.

6.2.- Análisis de Cohen y Wagner

Introducción

El concepto que manejan los autores de concurrencia / no-concurrencia²⁶, es significativo en muchas áreas ajenas a la música. En éste análisis se enfoca como un parámetro importante a la hora de caracterizar un estilo musical, e incluso un ideal estético. El objetivo marcado en el estudio es el de tratar de descubrir diversos parámetros en busca de esquemas de concurrencia/no-concurrencia, algunos de manera más manifiesta y otros de manera latente u oculta. El análisis se marca como objetivo el tratar de encontrar las regularidades que rigen o gobiernan éstos parámetros, enfocados únicamente en la música escrita y no a la interpretación musical.

Se presentan en primer lugar los conceptos a tratar para luego abordar el análisis en profundidad de la *Sarabande*.

El punto de partida es la afirmación de que en el análisis de la música tonal occidental, una pieza musical se basa en esquemas, o una compilación de esquemas predeterminados, los cuales determinan el producto final. Es considerado parte de los esquemas las escalas usadas, los acordes, la armonía y sus combinaciones, y la forma musical.

Para Cohen y Wagner, la teoría de la música occidental se basa en esquemas estéticos que determinan un estilo musical; estos esquemas son deliberadamente dejados de lado en las vanguardias del siglo XX, las cuales huyen de los convencionalismos y la rigidez de dichos esquemas musicales.

En el análisis que presentan los investigadores, dividen los esquemas en dos tipos: los “esquemas naturales” y los “esquemas aprendidos”: tratan de describir la relación entre los dos tipos de esquemas en términos de concurrencia y no-concurrencia como un parámetro importante de

²⁶ El concepto de no-concurrencia (Nonconcurrence), si bien ha sido usado por Cohen (1994) en otras investigaciones, no es un nombre universalmente aceptado: los autores citan otros nombres usados para el mismo término, como “non-congruence”, “crossing”, “ambiguity”(Cooper y Meyer, 1960), “concinity” (La Rue, 1973) o “conflict” (Shachter, 1976) (Cohen y Wagner, 2000: 25).

caracterización de un determinado estilo musical, y como el principal medio de expresión de un ideal estético.

Los esquemas aprendidos y los esquemas naturales

Ya que los esquemas aprendidos, “son el foco de atención para la mayoría de las teorías musicales de la mayoría de las culturas, nos limitamos a señalar que el término “aprendido” no indica una elección arbitraria, sino más bien una opción guiada por un ideal estético y cognitivo” (2000: 24).

En cuanto a los denominados “esquemas naturales”, su impacto en la experiencia musical tiene un significado universal. Tal manifestación queda dividida en cuatro áreas:

1.- El rango absoluto y relativo de aparición de los distintos parámetros, teniendo en cuenta un rango normativo intermedio; cualquier desviación hacia los extremos, causa tensión. Por tanto, los rangos de los parámetros se pueden agrupar en:

- rápido, medio y lento,
- alto, medio y bajo,
- fuerte, medio y débil,
- ámbito grande, medio y pequeño.
- cambio extremo, medio y ligero (hasta el punto de no-cambio)

2.- Curvas de cambio (curvas de nivel) para los diferentes parámetros. Pueden distinguirse seis curvas de nivel básico para todos los parámetros:

- ascenso
- descenso
- curva convexa
- curva cóncava
- falta de cambio
- cambio repentino (como un *sforzando*)

Pueden producirse combinaciones de los distintos niveles (por ejemplo, el ascenso general con un patrón de zig-zag en el nivel inmediato).

3.- Tipos/Clases de operaciones (contraste, la reducción y ampliación/expansión, cambio, la fusión/agrupación y la división).

4.- Procesos de acuerdo o en contra de lo esperado (expectaciones).

Concurrencia / No Concurrencia

Este concepto implica la relación entre varios parámetros de forma simultánea o entre las unidades definidas de varias maneras. Los parámetros básicos de la psicoacústica (tono, duración e intensidad) no son independientes: estos elementos tienden a aparecer en forma sincronizada, de tal manera que un aumento en una implica un incremento de otro. “La manifestación más elemental de esto es el llanto de los bebés, que no controlan su tono y la intensidad por separado” (Lieberman, 1967, citado por Cohen y Wagner, 2000: 25). “Análogo a ésta idea es la amplia coordinación entre los movimientos simultáneos de las diferentes partes del cuerpo, en la contracción y la relajación, por ejemplo(...)”. Con el fin de dar a cada parámetro psicoacústico cierta independencia, hay que poner en un poco “energía”, similar al esfuerzo requerido por el cuerpo humano para en unidad moverse de forma simultánea, si bien las diferentes partes del cuerpo se mueven de manera independiente”.

Por tanto, una absoluta concurrencia reduciría la cantidad de información que transmitida por los distintos parámetros. Por otra parte, debido a las múltiples combinaciones de parámetros, no se debe esperar una concurrencia total entre todos los parámetros. Los dos extremos, no-concurrencia “absoluta” y concurrencia “total”, son desviaciones de la norma, y por tanto, causan tensión. La elección, defienden Cohen y Wagner, ya sea de una manera consciente o inconsciente, de concurrencia o no-concurrencia de los parámetros, reflejan el ideal estético. La elección por parte de un compositor de adecuarse a los esquemas o a salirse de ellos, da lugar a diferentes

organizaciones en una pieza musical, y el factor de concurrencia o no-concurrencia, se presenta como un “juego” por parte del compositor con el oyente²⁷.

Para nuestros propósitos, es indicador que los esquemas son significativos en términos de cierto/incierto, emocionante/tranquilo, simple/complejo, direccional/no-direccional, y claro/no-claro(...). En diferentes estilos, el enfoque (ya sea de manera clara/abierta o encubierta, consciente o inconsciente) se encuentra en diferentes esquemas naturales (como los esquemas aprendidos), o bien adherirse a ellos o violar la regla de alguna manera, de acuerdo con el ideal estético. Aquí, como hemos señalado anteriormente, nos estamos refiriendo a la situación de concurrencia/no concurrencia como un esquema natural, que puede relacionarse tanto con los esquemas naturales como con los esquemas aprendidos. Los esquemas aprendidos van siempre acompañados de esquemas naturales, los cuales representan la forma en que han sido realizados. Por el contrario, los esquemas naturales pueden presentarse sin la necesidad de que aparezcan esquemas aprendidos, como en la música aleatoria (...) (2000: 25).

La Sarabande

The image displays a musical score for the Sarabande from the 5th Suite for Cello Solo by J.S. Bach. The score is presented in five systems, labeled 'a' through 'e'. Each system includes a musical staff with notes and rests, and a corresponding line of harmonic analysis below it. The analysis uses Roman numerals and figured bass notation to indicate the underlying harmony. Above the staff, there are various markings: 'x' for accented notes, 'y' for notes with a specific rhythmic value, and 'x̄' for notes with a different rhythmic value. Dashed lines connect notes across systems, indicating harmonic relationships or voice leading. The systems are numbered 1, 3, 9, 13, and 17, respectively. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

²⁷ Para ver ejemplos de casos de concurrencia y de no-concurrencia en diferentes obras, puede consultarse los comentarios de varias obras y sus representaciones gráficas en las páginas 26 a 29 del artículo.

La *Sarabande* (imagen en 2000: 30) se extiende en un ámbito tonal relativamente grande (más de dos octavas), e incluye casi todas las notas (diatónicas y cromáticas) dentro de este rango.

El amplio ámbito tonal es también manifiesto en pequeña escala, dado que la *Sarabande* “se compone casi totalmente de acordes rotos (*broken chords*) con notas en la melodía “ajenas” a éstos, y pasos interválicos de segunda no consecutivos. Todo ello crea para Cohen y Wagner un “efecto borroso en la identificación de los acordes” (2000: 29) así como en su cifrado, y su interpretación funcional teniendo como material la única señal de una línea melódica.

Una mirada “superficial” da una imagen de una textura contrapuntística en la cual las notas están distribuidas de manera uniforme, sin ninguna organización particular en los niveles de tono (*pitch*) y tiempo (*time*). Visto con más detalle, puede verse que tal falta de uniformidad contiene una interesante variedad de regularidades, incluso en la textura (más allá del principio de incremento (*amplification*) de la densidad y el ámbito tonal) (2000: 29).

La estructura de la *Sarabande* se obtiene, para los autores del análisis, no sólo de la organización de la melodía. “Bach es muy cuidadoso en el uso de las variables (adquirida o natural) que determinan la caracterización de las unidades. En cuanto a las variables de relevancia, aquí se producen por varios factores diferentes, con o sin la concurrencia entre ellos o entre ellos y tiempos en la medida, ya sea enfatizado/accentuado (*stressed*) o no enfatizado/no acentuado (*unstressed*).

En la siguiente imagen (2000: 31) se muestra la relevancia de las notas en los primeros ocho compases de la *Sarabande*, teniendo en cuenta los siguientes factores:

- los cambios en el perfil o conto (*change in contour*).
- cambios armónicos (*harmonic change*).
- la nota bajo (*lowest bass note*).
- las apoyaturas (*appoggiatura*).
- los saltos drásticos (*a drastic skip*).
- picos de notas (*a peak in pitch*).
- picos de duración (*a peak in duration*).

The image displays two musical staves, labeled 'a' and 'b', each with seven horizontal lines above them representing different rhythmic and harmonic parameters. The parameters are: contour change, harmonic change, lowest bass, apoggiatura, a drastic skip, peak in pitch, and peak in duration. Staff 'a' shows these parameters across four measures, with 'peak in pitch' and 'peak in duration' occurring in the third measure. Staff 'b' shows these parameters across four measures, with 'peak in pitch' and 'peak in duration' occurring in the first measure.

La clasificación y posterior análisis se realizó partiendo del compás como unidad de estudio y el pulso base de negra. Coincide “curiosamente”, el hallazgo de que cada compás es diferente, “lo que produce una competición/competencia entre ellos” (2000: 30).

El primer compás sobresale en el parámetro *peak in pitch*. El segundo compás, destaca en la apoyatura (*apoggiatura*) que conduce a la raíz del acorde, a la nota del acorde. El tercer-cuarto compás destacan debido al cambio armónico, la nota más grave (*lowest bass note*) y en el parámetro de la duración (*peak in duration*).

Cada uno de los factores de relevancia destacados en cada uno de los tiempos son “típicos de Bach, (y) puede afectar al fraseo e incluso a la interpretación métrica” (2000: 30). Si bien en la unidad “a”, la mayoría de los factores de relevancia tienden a aparecer en el tercer tiempo, en la la unidad “b” la mayoría de ellos aparecen en el primer tiempo.

En la siguiente imagen (2000: 31) se muestran tres diferentes interpretaciones métricas de la versión de Bach: en ellas, las notas aparecen desplazadas respecto a la partitura original por los factores de relevancia.



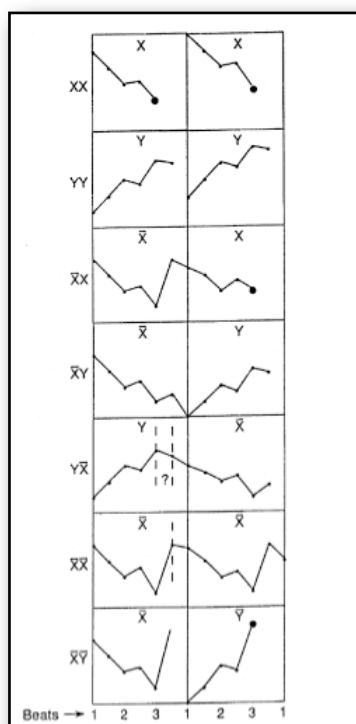
Otra de las variables naturales es el dibujo/contorno melódico, lo que puede coincidir o no con la idea de concurrencia con los esquemas tonales de la obra (acordes, fraseo armónico y segmentos de escalas (*scale segments*), así como con la unidad de medida la concurrencia entre ésta y el esquema tonal (acordes, frase armónica, y los segmentos de la escala), y la unidad de compás. Es esta una variable natural, y junto con los esquemas aprendidos, es de gran importancia en la conformación de la estructura de la *Sarabande*.

En cuanto a la estructura, para Cohen y Wagner “La división más elemental de la *Sarabande* es una clara división en dos partes, A y B, como es habitual en los movimientos de una *suite*” (2000: 31), donde estas dos partes (la parte A de ocho compases de duración, y la parte B, de doce compases) se repiten.

La obra también puede ser estructurada en cinco unidades de cuatro compases cada una, como puede verse en la partitura de la *Sarabande* con letras minúsculas que van desde la “a” hasta la “e”. En ésta interpretación, las unidades se dividen debido a esquemas armónicos que acaban con una cadencia distinta con una nota relativamente larga en los grados armónicos I, III, IV, V, I. Estas cinco unidades están claramente separadas unas de otras, con la excepción de la unidad “d”, que termina con una cadencia en el V grado y con una nota muy breve, la cual se proyecta hacia la unidad “e” (como una preparación direccional hacia la unidad “e”), que es la que finaliza la obra y contribuye así al cierre de la estructura general de la obra.

Cohen y Wagner señalan que “existe una relación latente entre las cinco unidades como consecuencia de la continuidad de las diferentes líneas melódicas, principalmente la de la línea de bajo” (2000: 31).

En la subdivisión de cada una de las unidades (“a” hasta “e”) teniendo en cuenta la línea melódica (*contour*), señalan dos tipos base de líneas melódicas con las letras “x” e “y”. La línea “x” representaría una línea descendente con lo que los autores denominan “dientes de sierra” (*sawtooth*), siendo a veces la nota que dibuja la línea una apoyatura. La línea “y” es una línea ascendente con dos “dientes de sierra”. En otras palabras, “y” es prácticamente una especie de inversión de “x”. “x” tiene también una pequeña variación, marcada por los autores como “x₋”. En ésta variación de “x”, la nota más baja no es larga, a la cual le prosigue un ascenso en la línea melódica con un salto que puede ser grande o pequeño. En el copás 6 y 7 “x” e “y” se superponen; la primera nota de “x” es a su vez la última nota de “x₋”. A esto Cohen y Wagner le denominan combinación de conjunto (*conjunct combination*). Las combinaciones de las diferentes ideas melódicas pueden generar diversos patrones (2000: 32).



En cuanto a las subunidades que componen la unidad (2000: 33), vemos que cada unidad se caracteriza por un tipo de línea melódica que se repite (ya sea xx o yy). Cada una de las unidades, contienen un final diferente fruto de las combinaciones de “x”, la variación de “x”, “y”, y su variación. Estos finales diferentes parten de la variación de “x”, como subunidad anterior a la última de cada unidad. Todo esto contribuye a la estructura general, es decir, la cohesión de la unidad, al igual que el cambio antes comentado en el final de la unidad “d” (la anterior a la última), contribuye igualmente a la estructura general de la *Sarabande*.

A	a:	x	x	\bar{x}	x	A	a:		+		+		-		+	
	b:	y	y	\bar{x}	-		b:		-		-		-		+	
B	c:	x	x	\bar{x}	x	B	c:		+		+		-		+	
	d:	y	y	\bar{x}	y		d:		-		-		-		-	
	e:	\bar{x}	\bar{x}	\bar{x}	\bar{y}		e:		-		-		-		+	

La estructura general queda destacada claramente por los finales de A y B, con cadencia y nota larga. La estructura desglosada en las 4 unidades, de (A=4+4; B=4+8) corrobora la estructura en unidades y subunidades, y la “direccionalidad clara tan común en la época clásica (y mucha más en la música popular)” (2000: 32).

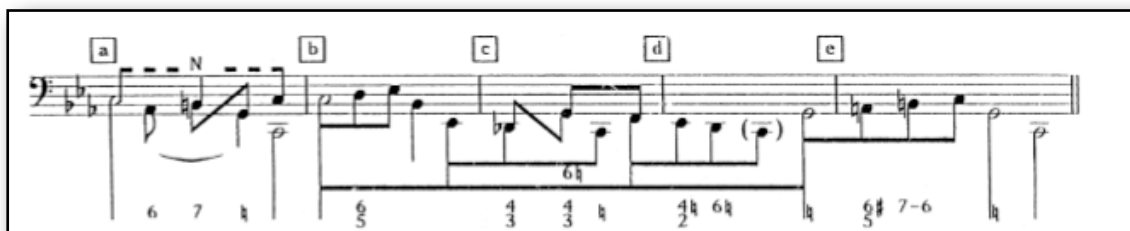
El modelo, sin embargo, no es tan simple como parece ser, y la no-concurrencia es lo que altera la clara estructura general de la *Sarabande*.

Los dos tipos de divisiones de las unidades (de acuerdo con la curva melódica y los acordes) crean subunidades que son internamente coherentes (en diferentes grados) y se distinguen de su entorno (una vez más en diversos grados), debido a la relevancia de los principios de la subunidades. Así, los acordes que componen la unidad “a” (las subunidades) tienen una duración relativamente larga, notas graves, aunque puede verse un estado de no-concurrencia en las subunidades “x”, ya que no coinciden en armonía con la unidad que representan los cambios armónicos en los pasajes donde la armonía cambia en conjunción con el ritmo, como en “y”.

La falta de claridad con respecto a los acordes y su clara identificación se debe, para Cohen y Wagner, a que hay más de una opción para la definición de los acordes, así como para la definición respecto a los límites de algunos de los acordes (2000: 33). Habría para los autores no concurrencia entre los pasajes con esquemas claramente definidos y concurrencia en pasajes donde los esquemas que no están bien definidos.

Bach, al escoger la métrica de 3/4 para ésta *Sarabande*, y dada la característica rítmica de la danza, la cual acentúa la segunda parte del compás, crea no-concurrencia en algunos momentos, y el desplazamiento de ésta característica. Cohen y Wagner ven con claridad cómo en las unidades “d” y “e”, hay concurrencia total entre la métrica de la *Sarabande* y su escritura.

Se aprecia la no-concurrencia en los esquemas aprendidos como la armonía y el esquema de los acordes propuesto por Cohen y Wagner. Por ejemplo, el inicio de la *Sarabande*, con un encadenamiento de terceras descendentes (G-Eb-C-Ab-F) permite muchas interpretaciones armónicas creando incertidumbre²⁸. “Este fenómeno es común en las obras de Bach y es coherente con su ideal de estilo: impartir un sentido de flujo musical continuo desdibujando los límites de las unidades sucesivas” (2000: 34).



Concluyendo, el análisis de la *Sarabande* de Cohen y Wagner demuestra que, más allá de la ordenada (y casi cuadrada) apariencia externa de la pieza, hay muchos momentos de no concurrencia “ocultos”, lo que produce la complejidad e incertidumbre tanto armónica como en el análisis de las subunidades.

²⁸ ¿la nota C en la medida 1 pertenecen al G-Eb-C (I), Eb-C-Ab (VI), o C-Ab-F (IV)?

7.- ANÁLISIS DE LA INTERPRETACIÓN

7.1.- Proceso y Metodología

El programa Sonic visualiser

Para la realización del análisis de la *Sarabande*, el software usado ha sido Sonic Visualiser, en sus versiones 1.8 y 1.9. Se trata de un programa de análisis de audio desarrollado por Chris Cannam e investigadores de Queen Mary, en la Universidad de Londres. Sonic Visualiser es un programa de software libre; por lo tanto, puede descargarse de manera gratuita, modificarlo, distribuir sus resultados y difundirlos, dentro de los términos GNU (*General Public License*). La licencia del programa, su uso y los términos del mismo están regulados por la licencia de *Creative Commons Attribution-ShareAlike 2.5*²⁹.

Equipo y medios

Para obtener la mayor precisión posible en el proceso de escucha y colocación de las barras de separación en Sonic Visualiser, he optado por acudir a un estudio de grabación; en él, gracias a la ayuda del técnico de sonido del estudio y de el equipo técnico, la escucha ha sido más exigente y precisa.

Este análisis de la grabación fue realizado los meses de febrero, marzo, abril y mayo de 2011 en los estudios “La Cúpula” ubicados en Sartaguda, Navarra. El técnico de sonido fue Javier Fernández, propietario del estudio y músico. El equipo usado fue el siguiente:

²⁹ Para ver más detalles a cerca de las licencias de software libre de Creative commons y las características de las mismas, consultar <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.5/> (última consulta enero de 2011)

- Mesa de mezclas:
 - Solid State AWS 900+ SE Analogue Workstation System

- Microfonía:
 - Neumann M 149 pp
 - Neumann TLM 170
 - Neumann KM 184 (2un.)
 - Shure sm57 y sm58 (5un)
 - Shure beta 98 (3un.)
 - Heil PR40, PR30 y PR22 ADK A51s (2un.)
 - Yamaha subkick Electrovoice R 20
 - Sennheiser E905 (2un.)
 - Sennheiser MD 421 (3un.)
 - Sennheiser MD 441
 - AKG D 112
 - AKG C12 (tube)
 - AKG 451 Coles 4038(pair)
 - Beyes M160

- Grabadoras e interfaces
 - Pro tools 8.1 cs1 HD2 carillon i7 64bits
 - SSL Alpha 24 canales
 - SSL Ddelta link
 - Apogee Rossetta 800 (2un.)
 - Apogee Big Ben
 - Digidesign 192 digital
 - M-Audio midi 4x4
 - Pro tools LE 8.0
 - Digi 002

- Monitores:
 - Yamaha sn-10
 - Crest Audio 1501 A

- Adam S2a
- Genelec 1032A
- Beyer dynamic DT 770 Pro (3un.)
- Dynaudio acoustics B5
- Yamaha A100
- Crest Audio 1501 A

- Procesadores de señal:
 - TC electronics 6000 Mastering
 - TC electronics G major
 - TC electronics M3000
 - TC electronics M2000
 - Lexicón PCM80

- Equalizadores y dinamica:
 - Manley Voxbox
 - Thermonic Culture The Earlybird 2
 - Tk audio BC 1 compress
 - Manley Stereo Variable MU Limiter Compressor
 - TL audio 5052
 - Thermonic Culture Phoneix
 - Amek Chanel in a Box
 - Avalon VT-737 sp
 - SPL transient designer

La grabación sonora

El disco usado para obtener la grabación sonora ha sido la versión remasterizada a formato CD de la grabación de las 6 *Suites* para violoncello solo de J.S. Bach realizada por el sello *EMI Classics* dentro de la colección *Great Recordings of the Century*. La primera edición de la grabación fue editada en vinilo. Esta grabación fue remasterizada digitalmente en los estudios

CASALS Y LA FLEXIBILIDAD RÍTMICA EN LA INTERPRETACIÓN. El Caso de la *Sarabande* de la 5ª *Suite* para violoncello solo de J.S.Bach
 Abbey Road por Simon Gibson en el año 1988. el Cd, está registrado en el año 2003 por EMI Records Ltd.

La pista usada para esta investigación ha sido la pista Nº10, denominada en el disco como *IV: Sarabande*. La grabación de la *Suite* Nº5 fue realizada a en París, los días 14 y 15 de junio del año 1939. Según la información que contiene el libreto del CD, el ingeniero de sonido encargado de la grabación de la *Suite* Nº5 fue M. Cailly. Se desconoce el productor o director artístico de la grabación.



Portada y contraportada del CD. En la portada, puede verse una imagen de la edición original en vinilo.

Importación de la pista de audio y adecuación de la onda

El primer paso para iniciar el proceso de análisis es la obtención de la pista de audio en un archivo compatible con Sonic Visualiser. Como me interesa especialmente la calidad del sonido, el formato que mayor calidad ofrece es el .wav. El paso del CD a archivo.wav puede hacerse con varios programas; como es objetivo de mi trabajo de investigación el uso de software libre, el programa gratuito Audacity permite realizar dicha conversión. Audacity es el programa recomendado como opción por Cook y Leech-Wilkinson (2005: 1). Con el archivo en formato .wav, el siguiente paso es la importación de la pista a Sonic Visualiser. Una vez hecho, el programa muestra la onda (*waveform*) separada en dos canales. Como no es relevante la separación de canales, he optado por trabajar visualmente con L y R unidos, para una mayor claridad de la información y el análisis realizado. Además, como en la grabación de Casals L y R son idénticos, he unido la onda en un sólo canal mono, pasando de canales separados (*separate*) a *mean*, o un sólo canal.

Por último, mediante la función *Normalize visible area*, la onda se amplía al máximo rango visible de pantalla. Esta función tampoco altera la grabación sonora, sólo la amplía al máximo para una mejor visión.

Colocación de las separaciones entre notas

Por las limitaciones que presenta el programa, he decidido limitar el mínimo de décimas de segundo a tres dígitos, es decir, al milisegundo. Como indican Cook y Leech-Wilkinson (2005: 4), la colocación de las barras de separación entre compases, notas, o frases, debe ajustarse de oído. Si bien el plug-in diseñado por Paul Brossier *Aubio Onset Detector* determina de manera automática los cambios de nota, el resultado del plug-in no se ajusta a los cambios de nota. Ante este hecho, Leech-Wilkinson y Cook determinan que este ajuste final debe hacerse a oído. Hay ocasiones que, por factores musicales (como un *glissando*), es necesario tomar una decisión sobre dónde empieza o acaba una nota, dada la falta de claridad. En los casos en los que ha sido así, será comentado en su preciso momento. Otra herramienta usada para lograr la mayor precisión posible ha sido la opción que permite Sonic Visualiser de reproducir la grabación a una velocidad más lenta. Como tercera herramienta de precisión, he contado con la ayuda del técnico de sonido del estudio, como persona

experta en la escucha. En los casos en los que no ha sido posible llegar a un acuerdo, he optado por hacer valer mi opinión. No obstante, la colocación de las separaciones de notas con la ayuda de un experto ha sido tremendamente beneficiosa para lograr la máxima precisión sobre las decisiones tomadas.

7.2.- Forma y fraseo en la Sarabande: Casals, Winold, Cohen y Wagner

Introducción

El fraseo puede ser tenido en cuenta desde diferentes puntos de vista. En el capítulo correspondiente del trabajo he mostrado la propuesta tanto de Winold como la de Cohen y Wagner. En el presente capítulo del trabajo cruzo los datos de estos análisis con los de la interpretación de Casals en cuanto al fraseo y la forma, así como las convergencias y divergencias con el análisis de Winold y el de Cohen y Wagner.

Para la obtención del fraseo de Casals, he realizado la escucha de la obra tanto a velocidad real como a reducida, en un máximo de -1000%.

La interpretación de Casals: Estructura

De forma binaria, queda claramente establecida e intuita tanto en los análisis de Winold y Cohen y Wagner como en la interpretación de Casals, por la claridad de la forma A1-A2 / B1-B2 y los silencios que deja entre frase y frase. Esto es evidente gracias a los finales con cadencia conclusiva y nota larga al final. Se trata de una división muy común entre los movimientos de la *Suite*, a excepción de los Preludios. He usado los números 1 y 2 tras la letra para indicar la repetición. Tanto la parte A de ocho compases de duración como la parte B de doce compases, tienen repetición.

Cabe destacar en la interpretación de Casals la ausencia de diferencia en el fraseo entre A y su repetición y B y su repetición. Si bien hay diferencias en los modelos de interpretación de los compases nota por nota, no lo hay en un estrato superior, el del fraseo.

La convergencia de la Estructura con el análisis de Winold y con el primer análisis de la forma de Cohen y Wagner es total. Lo que en la interpretación de Casals he llamado Parte A (A1-A2) / Parte B (B1-B2), Winold lo denomina FIRST, SECOND, y Cohen y Wagner A A' B B'.

Interpretación Casals	Winold	Cohen y Wagner 1	Cohen y Wagner 2
Parte A1	FIRST	A	<i>a, b</i>
Parte A2	FIRST	A'	<i>a, b</i>
Parte B1	SECOND	B	<i>c, d, e</i>
Parte B2	SECOND	B'	<i>c, d, e</i>

La interpretación de Casals: Fraseo

Sin diferenciar entre diferentes niveles, pueden verse 4 frases en A y 5 en B. En la cuarta frase de A (compás 5 a 8) he optado por unir los cuatro compases, aunque podría desdoblarse en dos frases: una frase correspondería al compás 5 y otra del 6 al 8. En el caso de separarlas, la proyección del compás 5 hacia el 6 es tan evidente que he optado por la unión.

En la siguiente partitura se puede ver el fraseo propuesto por Casals:

The image displays a musical score for the Sarabande from the 5th Suite for Cello Solo by J.S. Bach. The score is written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of nine measures, each grouped into a unit labeled with a Roman numeral from I to IX. The units are defined by red brackets above the notes. Unit I is the first measure. Unit II is the second measure. Unit III is the third measure. Unit IV is the fourth measure. Unit V is the fifth measure. Unit VI is the sixth measure. Unit VII is the seventh measure. Unit VIII is the eighth measure. Unit IX is the ninth measure. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Convergencia / Divergencia entre Casals, Winold y Cohen y Wagner

La segunda Estructura de Cohen y Wagner se agrupa de forma diferente, en grupos de 4 compases. En esta forma de agrupación, el criterio seguido a sido el de esquemas armónicos, donde cada uno realiza una cadencia distinta y con una nota relativamente larga en los Grados I, III, IV, V, I. Estas cinco unidades están claramente separadas unas de otras, con la excepción de la unidad “d”, que termina con una cadencia en el grado V y con una nota muy breve, la cual se proyecta hacia la unidad “e” (como una preparación direccional hacia la unidad “e”), que es la que finaliza la obra, contribuyendo así al cierre de la estructura general de la obra.

Este análisis presenta interesantes convergencias con la interpretación de Casals. En la Parte A la separación en dos unidades de 4 compases es una convergencia que se intuye de manera muy clara en la interpretación de Casals. En la Parte B, si bien la frase “c” no se intuye tan claramente como unidad de frase en la interpretación de Casals, la frase “d” y su proyección hacia “e” defendida por Cohen y Wagner coincide plenamente con la frase IX de Casals.

The image displays a musical score for the Sarabande from the 5th Suite for Cello by J.S. Bach. The score is written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It is divided into three systems. The first system contains measures 1 through 8, with phrasing brackets labeled I, II, III, (iv'), IV, and (iv'). Below these, brackets labeled 'a' and 'b' group measures 1-4 and 5-8 respectively. The second system contains measures 9 through 16, with phrasing brackets labeled V, VI, VII, VIII, and IX. Below these, brackets labeled 'c' and 'd' group measures 9-12 and 13-16 respectively. The third system contains measures 17 through 20, with a bracket labeled 'e' below it. A small note 'proyección hacia e...' is written at the end of the second system.

El análisis por Secciones de Winold incluye tres opciones: *Beginning*, *Middle*, y *Ending*. En la Parte A, separada en dos secciones de 4 compases, la interpretación de Winold y la de Casals no se solapan, siendo también una posible interpretación del fraseo en un estrato mayor. En la Parte B, *Beginning* corresponde a los 4 primeros compases, mientras que *Middle* y *Ending* entran en conflicto con la interpretación de Casals:

The image displays the same musical score as above, but with Winold's phrasing analysis overlaid. The first system (measures 1-8) is divided into a *Beginning* section (measures 1-4) and an *Ending* section (measures 5-8). The second system (measures 9-16) is divided into a *Beginning* section (measures 9-12) and a *Middle* section (measures 13-16). The third system (measures 17-20) is divided into an *Ending* section (measures 17-20). The phrasing brackets for Winold are shown in blue, while the phrasing brackets for Casals are shown in red.

El análisis de las líneas melódicas de Cohen y Wagner coincide con la interpretación de Casals en que no rompe ninguno de sus fraseos. En la siguiente partitura se muestra la interpretación de Casals y las líneas melódicas de Cohen y Wagner:

The image displays a musical score for the Sarabande from the 5th Suite for Cello Solo by J.S. Bach. The score is written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of three staves. The first two staves show Casals' interpretation, with measures grouped into phrases labeled I through IX. The third staff shows Cohen and Wagner's melodic lines, also labeled I through IX. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. The score is presented in a clear, legible format with a black border around the musical notation.

Lo más llamativo en cuanto a la convergencia entre la interpretación de Casals y el análisis de Cohen y Wagner es la gran convergencia entre el fraseo de Casals y las líneas melódicas propuestas por Cohen y Wagner. Sobre las divergencias, la diferencia en los compases 5 a 8 no es tal: la posible separación del compás 5 respecto a 6-8 ya la he mencionado antes, y la inclusión de las dos últimas notas del compás 6 en la siguiente frase puede explicarse por ser las dos largas³⁰. No obstante, las dos unidades de fraseo comienzan y terminan igual respecto a Casals.

En la Parte B, al igual que en A, la convergencia no es tan grande con las líneas melódicas, a excepción del último compás. La separación en 3 frases que proponen Cohen y Wagner, en la interpretación de Casals se resuelve con una sola frase.

El sistema de análisis de Gestos de Winold converge en gran medida también con la interpretación de Casals. En la Parte A, al igual que ocurre con la convergencia/divergencia respecto al análisis de Cohen y Wagner, la divergencia está en los compases 5 a 8. Tal divergencia ni siquiera es tal, ya que

³⁰ La justificación de la interpretación de notas largas y cortas puede verse en el comentario nota por nota.

si bien Winold separa en 3 unidades esta parte, los inicios y finales coinciden. También coincide la posible segunda interpretación de la frase IV en dos con “*estate*” para el compás 5 y “*restate-coclude*” para 6 a 8.

En la Parte B, los compases 9 a 11, separados en frases individuales por compás en la interpretación de Casals, coincide con “*estate-restate-conclude*” de Winold. A partir de ahí, la propuesta de Winold y la de Casals difieren; Winold propone dos unidades de “*estate-restate-conclude*”, siendo “*conclude*” de dos compases de duración. La separación en 6 no coincide con la separación en 2 de la interpretación de Casals:

Casals, Winold, y Cohen y Wagner: Más convergencias que divergencias

La segunda forma de Cohen y Wagner coincide totalmente con las Secciones de Winold durante toda la obra.

En los compases 1 a 4 hay convergencia entre los Gestos de Winold, la Interpretación de Casals (I a III) y la línea melódica de Cohen y Wagner, siendo los cuatro compases agrupados en la Sección *Beggining* y en la forma “a”.

La frase IV de Casals, es coincidente con la forma “b” y la Sección *Ending*. En la frase, se realiza el ciclo de los tres Gestos de Winold (*Estate-Restate-Conclude*). En cuanto a la línea melódica, difiere de la interpretación de Casals en la propuesta de fraseo. No obstante, la inclusión de las dos últimas notas del compás 6 en la línea siguiente puede explicarse por ser las dos notas largas.

En los compases 9 a 11, al igual que en los compases 1 a 4, hay convergencia entre los Gestos, la Interpretación de Casals (V a VII) y la línea melódica, siendo los cuatro compases agrupados en la Sección *Begginning* y la letra “c”.

Existe coincidencia total entre el compás 13 entre la interpretación de Casals (VIII) y la línea melódica, además de corresponder con el Gesto *Estate*.

Del compás 14 al 20, lo que representa una única frase para Casals (IX), no coincide con ninguno de los otros niveles en su totalidad. Destaca igualmente la no coincidencia total tampoco entre Gestos, Secciones, y Línea melódica.

Hay convergencia entre la frase “d” con proyección hacia “e” con la interpretación de Casals, ya que aunque de manera separada en Cohen y Wagner, la proyección señala la unión excepcional entre “d” y “e” en comparación con las demás frases.

Si bien esta última es una convergencia, la separación hace que los compases 14 a 20 puedan interpretarse de 5 maneras; Gestos, frases de Cohen y Wagner, Secciones, línea melódica e Interpretación de Casals.

7.3.- Análisis de la interpretación nota por nota

Metodología del comentario

Para un mejor entendimiento del comentario de la interpretación, he establecido una serie de categorías extraídas de las tres fuentes comentadas: El Análisis de Winold, el Análisis de Cohen y Wagner y la información del capítulo a cerca de las características interpretativas de Casals. De esta manera, en el comentario interpreto los datos obtenidos con Sonic Visualiser, viendo lo que va sucediendo en cada frase nota por nota y su convergencia/divergencia con lo expuesto por Winold y Cohen y Wagner, y la confirmación de lo expuesto por Corredor y por Blum a cerca de los usos interpretativos de Casals respecto a las fluctuaciones de tempo.

El comentario está ordenado por Frases, interpretando en cada apartado los datos tanto de la primera vez que suena como de su repetición. Así, resulta más práctico de cara a la comparación de las dos interpretaciones y su visualización.

Para ordenar el comentario, he establecido una serie de categorías. Si bien no aparecen en todas las frases todas las categorías, el orden por categorías del comentario hace que la lectura sea más clara.

El comentario está estructurado en forma de relato, por lo que no aparecen señaladas las categorías de forma nominal con un título. El comentario trata de ver la interpretación que Casals hace de cada una de las Categorías extraídas de el capítulo correspondiente, para ver de qué manera son tratadas respecto a las fluctuaciones rítmicas.

En la siguiente tabla aparecen las Categorías: se marca en Gris cuando la categoría aparece en el Análisis de Winold, en el de Cohen y Wagner o en el capítulo sobre la interpretación de Casals:

<i>Categorías</i>	WINOLD	COHEN Y WAGNER	CASALS
Forma			
Estructura			
Secciones			
Gestos			
Línea Melódica			
Otros Forma			
Patrones Rítmicos			
Tonalidad			
Análisis Armónico Funcional			
Notas no pertenecientes al acorde			
Característica <i>Sarabande</i>			
Otros Armonía			
Factores de Relevancia			
<i>Rubato</i>			
<i>Ritardando</i>			
Otros fluctuaciones Rítmicas			
<i>Glissando</i>			
<i>Pizzicato</i>			

En cuanto a las dificultades para la acotación de las notas, me he encontrado con ciertos usos interpretativos de Casals que presentan problemas: Su frecuente recurrencia a la percusión digital con la mano izquierda, la reverberación de las cuerdas al aire antes de que suenen mediante un *pizzicato* de izquierda, o los *glissandos* especialmente en cambios de posiciones, hace que en ocasiones los inicios de nota sean difíciles de acotar³¹. Por ello, he dedicado un apartado al final del comentario de cada frase para hablar sobre lo sucedido en la frase a este aspecto y las decisiones tomadas. Teniendo en cuenta los diferentes usos del *pizzicato* y *glissando* que hace Casals, he reconocido y nombrado con mi propia nomenclatura los siguientes usos:

- ***Pizzicato* de anticipación:** Se trata de percutir de manera audible, y previamente a la emisión del sonido con el arco, la nota que va a sonar con la digitación elegida en la mano izquierda. Con esto se consigue ajustar la afinación e iniciar la vibración de la cuerda para que el sonido arranque de inicio.
- ***Pizzicato* de vibración:** Es anticipado también a la emisión del sonido con el arco. He usado este nombre para los *pizzicatos* que solía hacer Casals en las cuerdas al aire para iniciar la vibración antes de pasar el arco.
- **Percusión en la digitación:** Casals suele valerse en muchas ocasiones de una sonora articulación en la mano izquierda que hace que sea audible en ocasiones la colocación de los dedos. Se diferencia del *pizzicato* de anticipación en que, a diferencia de éste, la percusión digital coincide con el principio de la emisión del sonido con el arco.
- ***Glissando* de digitación:** Se trata de un *glissando* que es audible y usado de manera deliberada por razones interpretativas. Puede ser corto, cuando el desplazamiento no implica cambio de posición, y largo, cuando es audible en un espacio prolongado de tiempo.

Para acabar el comentario de la Frase, realizo una propuesta de interpretación sobre la partitura, para que la *Sarabande* pueda ser tocada a la manera de Casals mediante el uso de unos signos, esta vez sin las duraciones y resultado de la interpretación y justificación de los datos.

³¹ En el capítulo a cerca de Casals aparecen expuestos estos efectos y la opinión y uso de Casals al respecto.

Los signos de nota larga y nota corta han sido cogidos, con otro propósito, de los signos usados por Cooper y Meyer (1960); en vez de usarlos para el análisis rítmico de la partitura, los he usado para el análisis de las duraciones de una grabación sonora.

Los signos usados son los siguientes:

⌞: Nota especialmente larga

—: Nota larga

⌟: Nota corta

⌞⌟: Nota especialmente corta

⌞: Regulador de duraciones que indica el aumento progresivo en la duración de las notas en el lapso que dura el regulador.

⌟: Regulador de duraciones que indica la disminución progresiva en la duración de las notas en el lapso que dura el regulador.

Comentario

La duración total de la grabación sonora es de 2:45.280. Se da por hecho que la grabación cuenta con la aprobación de Casals, por lo que el “silencio” que hay al inicio y al final, se computan como parte de la obra: El tiempo que hay antes de que se emita sonido, si bien no se tendrá en cuenta para contabilizar la primera nota, sí se tendrá en cuenta en el total.

La cantidad de ruido que contiene la grabación es muy grande, fruto de los medio de la época.

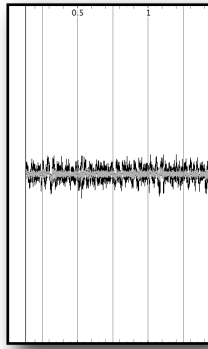


imagen del ruido anterior (normalizada) a la producción de la primera nota

En las siguientes tablas se pueden ver las medias en la duración de las corcheas y de las negras en diferentes partes:

DURACIÓN MEDIA DE CORCHEAS

PARTE	TOTAL	Nº CORCHEAS	MEDIA
A1	24,048	36	0,668
A2	22,755	36	0,632
A	46,803	72	0,650
B1	41,553	64	0,649
B2	42,662	64	0,666
B	84,215	128	0,657
TODA	131,018	200	0,653

DURACIÓN MEDIA DE NEGRAS

PARTE	TOTAL	Nº NEGRAS	MEDIA
A1	5,126	3	1,708
A2	4,900	3	1,633
A	10,026	6	1,670
B1	5,761	4	1,440
B2	8,359 (3,773)	4	2,089 (1,257)
B	14,120	8	1,765
TODA	24,146	14	1,724

• Parte A

La Parte A, la cual va desde el inicio de la *Sarabande* hasta las barras de repetición del compás 8, se compone de la Parte A1 y su repetición, A2. Las duraciones son las siguientes:

- A1: 33'592
- A2: 31'756
- Primera Parte completa (A1+A2) = 1:05'348.

Existe un primer momento, al inicio de la grabación y hasta que empieza la emisión del sonido de la primera nota, que he decidido medir de manera independiente a la frase I. El espacio de tiempo inicial de “silencio” se ha tenido en cuenta en la medición de la pista en su totalidad, pero no será incluido en la Frase I: hasta que empieza a producirse el primer sonido correspondiente a la primera nota, no puede contemplarse el espacio de “silencio” como parte de la primera nota, que aún no se ha producido.

A diferencia de este caso, los demás espacios de silencio no serán tenidos en cuenta como entidades aparte, sino como parte de la nota antecesora al mismo; la pieza ya ha comenzado, y siendo estrictos respecto a la partitura, no aparece ningún silencio marcado. Se entiende que los espacios entre notas en ausencia de silencios escritos, son prolongaciones de la nota anterior creados deliberadamente por Casals en su interpretación.

En la siguiente tabla se muestra la duración de cada una de las notas de la Parte A:

- En la primera columna aparece la nota (altura) escrita por Bach, y la numeración de la nota dentro de la obra, empezando por el número 1 para la primera y acabando en la número 40, total de notas de la Parte A.
- En la segunda columna el valor de la nota (negra, corchea, etc.).
- En la tercera columna, puede verse la duración que le ha dado Casals en su interpretación en A1
- En la cuarta columna, la duración en A2.
- En la quinta columna, la diferencia de tiempo entre la interpretación de esa nota entre A1 y A2, y en favor de cuál de las dos interpretaciones se decanta la duración. Por ejemplo, la diferencia entre la interpretación de la primera nota en A1 y en A2 es de 0'252, siendo esta diferencia más larga en A1 que en A2.

PARTE A: DURACIONES

NOTA	VALOR	DURACIÓN A1	DURACIÓN A2	DIFERENCIA
Inicio de la grabación		1'549		
Sol / 1	Corchea	1'149	0'897	0'252 / A1
Mi b / 2	Corchea	0'646	0'578	0'068 / A1
Si / 3	Corchea	0'753	0'700	0'053 / A1
Do / 4	Corchea	0'648	0'658	0'010 / A2
La b / 5	Negra	1'697	1'560	0'137 / A1
Do / 6	Corchea	0'953	0'849	0'074 / A1
La b / 7	Corchea	0'548	0'540	0'008 / A1
Mi / 8	Corchea	0'899	0'740	0'159 / A1
Fa / 9	Corchea	0'429	0'518	0'089 / A2
Si / 10	Negra	1'723	1'581	0'142 / A1
Re b / 11	Corchea	0'798	0'740	0'058 / A1
La b / 12	Corchea	0'499	0'498	0'001 / A1
Mi / 13	Corchea	0'600	0'560	0'040 / A1
Fa / 14	Corchea	0'597	0'578	0'019 / A1
Sol / 15	Corchea	0'650	0'700	0'050 / A2
Sol / 16	Corchea	0'653	0'680	0'027 / A2
Fa / 17	Corchea	0'699	0'620	0'079 / A1
Mi b / 18	Corchea	0'548	0'558	0'010 / A2
Si / 19	Corchea	0'752	0'582	0'170 / A1
Do / 20	Corchea	0'542	0'640	0'098 / A2
Do / 21	Negra	1'706	1'759	0'053 / A2
Do / 22	Corchea	0'848	0'698	0'150 / A1
Mi b / 23	Corchea	0'546	0'480	0'066 / A1
La b / 24	Corchea	0'604	0'558	0'046 / A1
Sol / 25	Corchea	0'644	0'540	0'104 / A1
Re b / 26	Corchea	0'751	0'801	0'050 / A2
Do / 27	Corchea	0'600	0'578	0'022 / A1
Re / 28	Corchea	0'653	0'580	0'073 / A1
Fa / 29	Corchea	0'551	0'518	0'033 / A1
Si b / 30	Corchea	0'595	0'622	0'027 / A2
La b / 31	Corchea	0'551	0'538	0'013 / A1
Do / 32	Corchea	0'648	0'598	0'050 / A1
Si b / 33	Corchea	0'697	0'700	0'003 / A2
La b / 34	Corchea	0'653	0'620	0'033 / A1
Sol / 35	Corchea	0'546	0'600	0'054 / A2
Re / 36	Corchea	0'653	0'660	0'007 / A2
Mi b / 37	Corchea	0'648	0'578	0'070 / A1
Si / 38	Corchea	0'697	0'662	0'035 / A1

Re / 39	Corchea	0'800	0'758	0'042 / A1
Mi b / 40	Blanca con puntillo	4'400	4'081	0.319 / A1

• *Frase I*

Comienza la obra y la Parte A. Es también el comienzo de la primera Sección *Begginning* y del primer ciclo de Gestos *State-Restate-Conclude*. El Gesto coincide con la Línea Melódica “x”. La Frase 1 es de Patrón Rítmico “a”.

Con el comienzo de la obra en Do menor, las interpretaciones armónicas posibles son varias. Coinciden Cohen y Wagner en cifrar como I grado-tónica los dos primeros tiempos del compás, pero hay diferentes opciones respecto al tercer tiempo: Winold propone un VI grado-tVI, mientras que Cohen y Wagner también ven la opción de que sea un IV6.

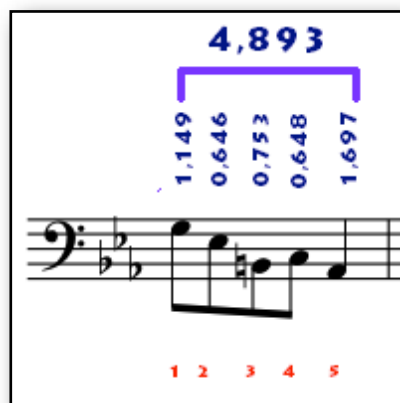
En la siguiente imagen, puede verse la partitura de la Frase I con las duraciones de cada una de las notas en A1. Los números de la parte inferior indican el número de nota que representan en la obra.



La primera nota es, además de la corchea con mayor duración de la frase, la de valor más largo de toda la Parte A, con 1'149.

La dificultad que percibía Casals en decidir qué hacer para destacar la primera nota, se traduce en la interpretación de la *Sarabande* en una nota de duración larga; su duración es de el doble de tiempo que muchas de las corcheas de la obra, y casi llega al doble de la duración media de las corcheas tanto de A1 (0,668) como de toda la obra (0,653). Casals comentaba al respecto: “el tiempo que se pierde en los acentos expresivos colocados en la primera nota de un grupo o en la nota más alta debe recuperarse en las notas intermedias” (Blum, 1980: 92-93). El tratamiento especial que Casals

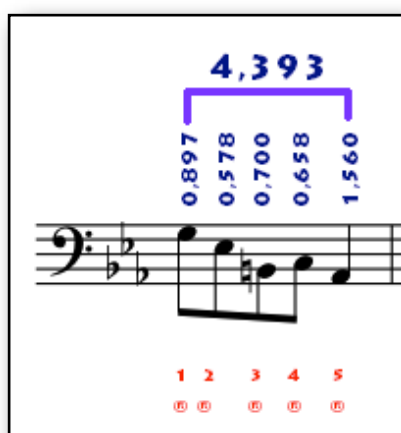
atribuía primera nota del compás (Corredor, 1975: 240), que requería en palabras de Casals de una “(...) sensibilidad, muy difícil, por no decir imposible, de definir y analizar”, se traduce con una nota de una largura singular en la interpretación.



La duración del grupo de 4 notas representa patrón rítmico “a” de 4 corcheas-negra de mayor duración de toda la obra, con 4’893.

El patrón que se deduce claramente es el de larga-corta-larga-corta para el grupo de 4 corcheas, siendo la primera especialmente más larga. La Frase reposa en una negra, la cual es la de menor duración de entre todas las que aparecen en la Parte A. La duración corta de la negra puede ser una intencionalidad en la interpretación de direccionalidad de la frase hacia el segundo compás. La negra, corta para A, es superior a las medias de negra de A2, B1 y B2 sin la nota final, dado que la duración de esta medida es mayor en A1.

En la siguiente imagen puede verse la Frase I en la repetición, A2. Para su identificación y de aquí en adelante, debajo del número de nota aparece (R), para diferenciarlo de la primera vez que suena.



La Frase tiene una duración total medio segundo menor que en A1 (0'500), lo que es muy significativo, ya que hay corcheas que duran medio segundo o incluso menos. Es un ejemplo de fluctuación rítmica clara, ya que ante el mismo compás, mismas notas y en la misma obra, la duración total cambia significativamente.

Como puede verse en la Tabla de Duraciones de A, todas las notas menos el Do 3(R) tiene una duración menor en A2 que en A1. El Do 3(R), dura 0'010 más en la repetición, una diferencia muy poco destacada.

Entre las diferencias en las duraciones, la primera nota es la que más cambia, con una diferencia en favor de A1 de 0'252. Esto se debe al especial tratamiento que le ha concedido Casals a la primera nota de la interpretación.

La negra, con una duración de 1'560, es la mas corta de de la Parte A. A diferencia del principio, esto se puede deber a la necesidad de direccionar la interpretación y la melodía en la repetición, ya que no es el principio ni la primera vez que suena.

A pesar de las diferencias, el patrón interpretativo vuelve a ser larga-corta-larga-corta para las cuatro corcheas, al igual que en A1.

La corchea nº3, de una duración mayor que su antecesora y su predecesora, es marcada tanto en el análisis de Winold como en el de Cohen y Wagner como apoyatura; esta nota de apoyatura queda resaltada en la interpretación de Casals en una duración mayor tanto en A1 (0'753) como en A2 (0'700). En ambos casos destaca la nota que va precedida de una corta y a la que le sucede una larga.

En cuanto a la característica de la *Sarabande* de acentuar la segunda parte del compás, en el caso del primer compás la nota N° 3 es larga respecto a su antecesora y a su predecesora en A1 y A2, por lo que el segundo tiempo empieza largo. No destaca especialmente por encima del primer tiempo de compás, por lo que si bien es largo el inicio de esta segundo tiempo, sigue manteniendo la esencia de parte débil y más corta por tanto que la parte fuerte del primer tiempo.

La nota nº1 es en cuanto a los factores de relevancia *peak in pitch*; está marcada también la apoyatura en la nota nº3, y la negra, marcada como *harmonic change*, *lowest bass*, y *peak in*

duration. Estas tres notas destacadas en diferentes parámetros, son destacadas en la interpretación de Casals en una duración larga en contraste con las notas nº2 y nº4 tanto en A1 como en A2.

- *Frase I: Acotación del inicio y final de las notas*

En A1, el *mi* nº2 parece que contiene un pequeño ruido, que a velocidad real parece percusión digital de la mano izquierda. Reproducido a velocidad lenta, el sonido es distinto al de la percusión digital, pareciéndose más a el sonido causado por hacer un cambio de arco rápido.

Entre el *si* nº3 y el *do* nº4 puede apreciarse un *glissando* de digitación corto, posiblemente ocasionado al digitar las dos notas con el mismo dedo. Se trata de un *glissando* corto tanto interválicamente como en la percepción auditiva. Es un ejemplo de la naturalidad con la que Casals pedía hacer los *glissandi*: “donde un *glissando* resulte natural, debemos hacerlo. Lo que es natural siempre es bueno” (Blum, 1980: 133-134). El inicio de la nota nº4 ha sido colocada cuando el *glissando* llega al *do*. En este caso es bastante claro por ser el *glissando* corto y rápido.

En el *la* nº5 hay un claro sonido de *pizzicato* de anticipación. Es un ejemplo claro de ésta técnica iniciada por el propio Casals y que aún perdura. Decía que cuando la percusión del dedo pone la cuerda en vibración, el sonido sale con más facilidad.

En este caso, como a pesar de percutir la nota nº5 sigue pasando el arco por la nº4, el inicio de la nota lo he colocado cuando suena el *la* con el arco, es decir, cuando se produce el cambio de nota.

En A2, El *mi* nº2 tiene en la repetición una suave percusión de digitación, que solo es apreciable a velocidad real y que pasa inadvertido como un ruido de grabación a velocidad lenta.

Se aprecia también un *glissando* de digitación corto entre el *si* nº3 y el *do* nº4. Aunque es muy corto y casi pasa inadvertido, hay un margen de tiempo dedicado al *glissando*. La decisión ha sido la misma que en A1.

- *Frase I: Propuesta de Interpretación*

A1



A2



- *Frase II*

Corresponde al Gesto *Restate*, que coincide con la línea melódica “x”. El Patrón Rítmico vuelve a ser “a”.

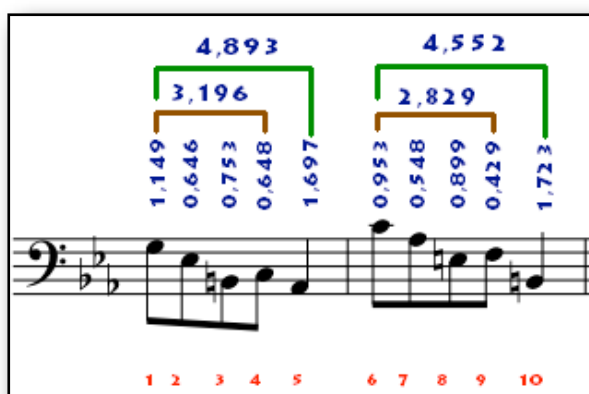
Los análisis armónico-funcionales coinciden: el compás empieza en IV(6)-Subdominante, para concluir en el último tiempo con una armonía de VII(7)-Sensible. Las lecturas métricas de Cohen y Wagner, en su segunda opción, da la posibilidad de prorrogar el VI grado del *la* nº5 hasta el *mi* nº8, donde aquí sí sería IV.



En A1, la primera corchea es la más larga de todo el compás, si bien no llega al valor de la nota nº1, la cual es singularmente larga. Esta primera corchea de la Frase II es la segunda corchea más larga de A1 tras la nota nº1, con 0'953. En cuanto al conjunto de las 4, se vuelve a repetir el patrón de larga-corta-larga-corta.

La nota nº8, marcada por Winold como apoyatura, queda resaltada en la interpretación de Casals con una duración mayor. El tiempo “robado” a la nota nº9 es mayor que en la anterior Frase, quedando la nota nº9 como la de menor duración de A y también de toda la obra, con 0'429.

Si bien el inicio del segundo tiempo vuelve a marcarlo una nota larga, queda por debajo del valor de la nº6, por lo que no resalta más que el primer tiempo en duración.



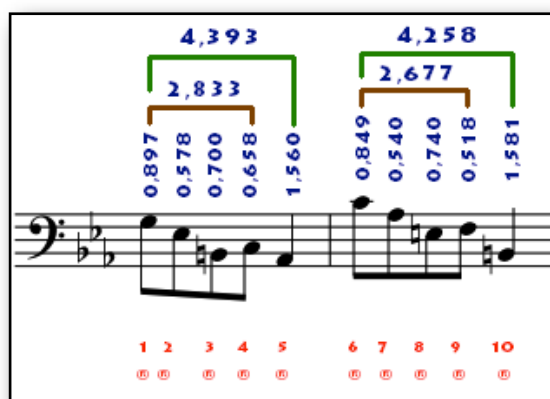
Si bien se repite el mismo patrón rítmico que en la Frase I, aquí la duración total es menor que la primer compás; la agrupación de las 4 corcheas suma un total de 2'829, y sumándole la duración de 1'723 de la negra, da un total de 4'552.

El *do* nº6, marcado como *Peak in pitch* y *drastic skip*, junto con el *mi* nº3 quedan resaltadas en una duración mayor tanto en A1 como también en A2. En A2 la nota nº8 resalta también con una duración mayor que su antecesora y su predecesora.



En la repetición el patrón y las características se repiten igual, siendo todas las notas menos el *fa* nº9 de mayor duración en A1 que en A2. La mayor diferencia puede verse en la negra, donde el *si* nº10 es 0'142 más largo en A1 que en A2. Destaca también la poca diferencia en el *la* nº7, con una diferencia en favor de A1 de 0'008. La diferencia en favor de A2 se produce en el *fa* nº9, nota más corta de A1 y de la obra, siendo en A2 la nº9 0'089 más larga.

De proporciones similares, en todas las sumas puede verse que las proporciones son menores en A2:



Por lo tanto, la frase II tanto en A1 como en A2, tiene un patrón de larga-corta-larga-corta. Se ve que las fluctuaciones rítmicas no son arbitrarias en Casals, como mencionaba Blum (1980:106).

La flexibilidad rítmica que ejecuta Casals en esta frase y que ya viene haciendo desde la Frase I contiene una idea que he denominado auto-compensación: Ante la realización de una nota larga, luego interpreta una corta, recuperando el tiempo perdido en gran medida y con ello no alterando el tempo de la obra en general. Como dice Blum (1980: 87), en Casals las fluctuaciones puntuales no alteran el tempo en su conjunto.

- *Frase II: Acotación del inicio y final de las notas*

En A1 hay un *glissando* de digitación entre el *mi* nº8 y el *fa* nº9, posiblemente causado por del desplazamiento del dedo. A la hora de colocar el inicio de nota es el mismo caso que en la Frase I: al ser un *glissando* corto y rápido, el inicio de la nº9 se ha colocado cuando suena el *fa*.

En A2, en el *la* nº7 hay una percusión en la digitación, y se repite el *glissando* de digitación corto entre el *mi* nº8 y el *fa* nº9, más claro que en A1 aunque corto por la distancia recorrida y la velocidad.

- *Frase II: Propuesta de Interpretación*

A1



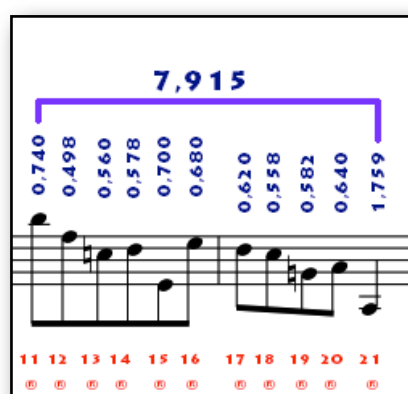
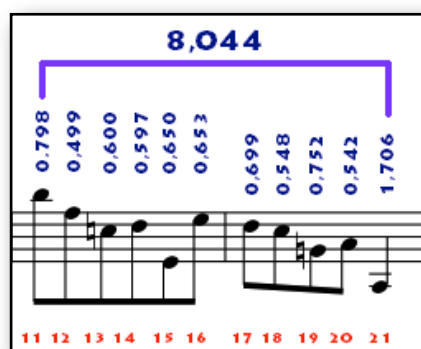
A2



• Frase III

A diferencia de las Frases I y II, la Frase III engloba dos compases, el 3 y el 4. Cierran el ciclo de Gestos iniciado en el primer compás con *Conclude*, y coincide igualmente con la Línea Melódica “x_” para el compás 3 y “x” para el 4, las dos incluidas en una sola frase.

En el análisis armónico-funcional de Winold, el primer tiempo del compás 3 continua con el VII grado-Sensible, esta vez con 7. En el tercer tiempo del compás la pasa de Sensible a V7-Dominante. Para el siguiente compás vuelve el acorde de I grado-tónica, cadenciando en la tonalidad principal de Do menor. En el análisis de Cohen y Wagner cifran igual la Frase III, a excepción de considerar que el tercer tiempo del compás 3 no tiene séptima en el acorde de Dominante.



La nota nº11, nota más aguda de la Primera Frase junto con la nota nº26, aparece como principio de la Frase III.

Vuelven a repetirse características aparecidas en las frases I y II: la primera nota, corchea también en este caso, es la más larga de todas las que componen la Frase, con una duración de 0,798 en A1 y 0'740 en A2. También en ambos casos es destacable la nota que le sigue, la nº12, es la más corta de la frase III. Las notas nº11 y 12 auto-compensan sus duraciones, no alterando así el *rubato* el tempo de la obra.

Si se suma la nota nº11 y nº12 de A1, la duración de ambas notas es de 1'297, que dividido entre dos, daría 0'648 (la media para A1 es de 0,668); parece que, la largura de la primera corchea hace que la segunda sea tocada más rápida, y con ello, si bien se produce cierta fluctuación, no altera el tempo, ya que la largura de una compensa la duración corta de la siguiente y por tanto no da la sensación de salida de tempo. En A2 la suma de ambas es de 1'238, dividido entre dos 0'619. La media de A2 está en 0'632. En ambos casos, las duraciones medias están algo por debajo de la media de sección.

Tanto en A1 como en A2 se mantiene el patrón de larga-corta en las notas nº11-12. El compás 3, que es de un patrón rítmico “b”, se ve alterado desde la segunda parte del compás, donde las notas nº13-14 pueden considerarse como iguales dada su escasa diferencia: En A1, la diferencia es de 3 milisegundos en favor de la nº13, y en A2, de 0'018 en favor de la nº14.

3 milisegundos son también que separan el A1 la nota nº15 (0'650) de la nº16 (0'653). Es especialmente difícil establecer claramente, el milisegundo exacto donde se produce el cambio de nota, ya que la nota nº15 es un *sol* tocado en cuerda al aire y la nº16 un *sol* pisado; además de la reverberación que da el haber tocado un *sol* al aire y que se prolonga mas allá de haber tocado la nota, hay que tener en cuenta que la nº16 también es un *sol* pisado en la segunda cuerda, por lo que el *sol* nº15 vibra por simpatía, aun si no hubiera sido tocado.

En A2 la diferencia entre la nº15 (0'700) y la nº16 (0,680) es algo mayor aunque pequeña, con 0'020 en favor de la nº16 también.

Por lo tanto:

- Grupo nº1 (notas nº11-nº12): la relación es de larga-corta, pero la suma de ambas, no altera sustancialmente el tempo, ya que de alguna manera se auto-compensan.

- Grupo nº2 (notas nº13-nº14): si bien siendo estrictos marcan la duración de tempo de larga-corta, la diferencia no parece significativa, pudiéndose considerar como notas iguales en la interpretación de la duración.
- Grupo nº3 (notas nº15-nº16): La escasa diferencia de 0'003 / 0'020 y la peculiaridad de ser la misma nota en diferentes octavas, la cuerda al aire del *sol* nº15 que se prolonga y la posible reverberación por simpatía del *sol* cuerda al aire al tocar el *sol* pisado en la nota nº16, hacen que sea difícil establecer de manera muy precisa el comienzo de la nota nº16, pero sobre todo difícil establecer el final de la nota nº15. Por ello, teniendo todo esto en cuenta y el criterio seguido para el Grupo nº2, podría considerarse como notas iguales en la interpretación de la duración.

Una vez más, la primera nota de frase, *peak in pitch* y *drastic skip*, vuelve a ser la más larga. El *sol* cuerda al aire nº15, marcada como *drastic skip*, *lowest bass* y *harmonic change*, representa dificultades para su acotación.

Por las marcaciones como iguales para las notas nº13-14, como por el no destacamiento de la apoyatura de la nº13 con una duración mayor, hace que para el patrón rítmico “b” Casals no resalte la característica de la *Sarabande* de marcar el segundo tempo del compás con una duración larga.

A excepción de las notas nº15-16, todas las demás tienen una duración mayor en A1 que en A2. Quizás la menos reseñable sea la insignificante diferencia de duración de la nota nº12, con tan solo 1 milisegundo en favor de A1. Las notas nº15-16, son más largas en A2.

En A1 el *mi* nº14 y el *si* nº19 son marcados por Winold como Apoyatura. Cohen y Wagner también marcan ambas notas como apoyaturas. En A1, en el caso del *mi* no se destaca en la interpretación de Casals esta nota con una duración mayor, como pasara en las frases I y II. En cambio, en el *si* nº19 la apoyatura marcada por Winold queda resaltada Casals en una interpretación con una duración mayor que las notas de su entorno, en este caso, la nota de mayor duración del compás.

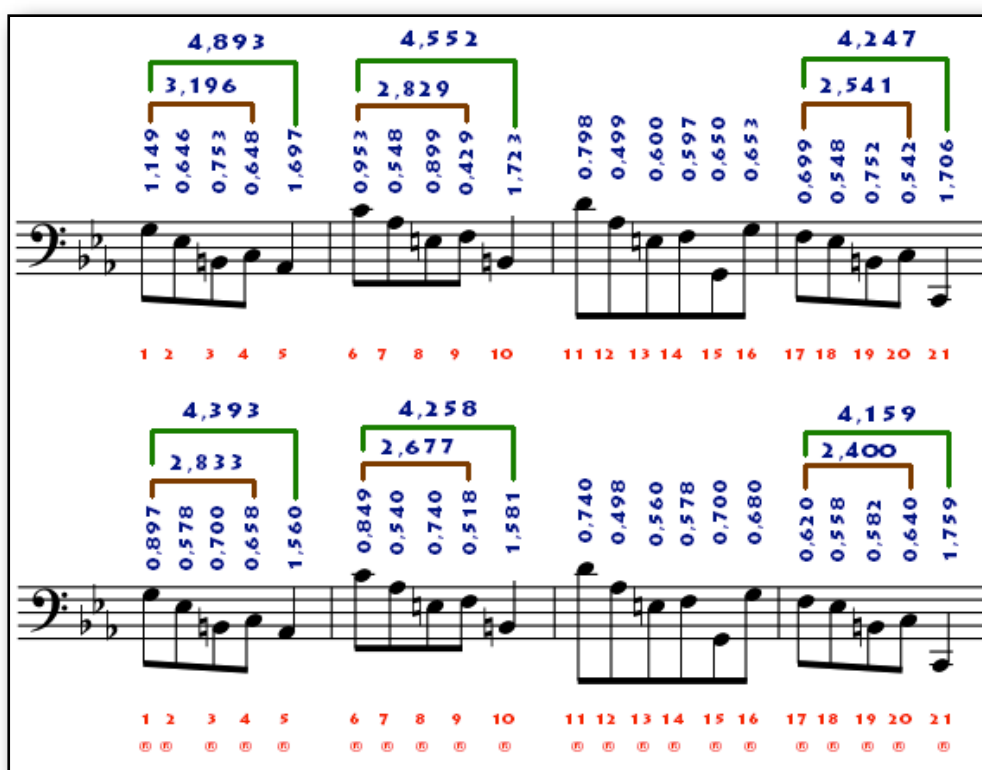
En A2, el *mi* nº13 no solo no tiene una duración mayor que su predecesora, sino que tiene una duración menor. Lejos de destacar la apoyatura otorgándole una duración mayor, Casals la toca más corta que la nota nº14. Un caso parecido al del *si* nº19, donde la duración de su nota predecesora vuelve a ser mayor que el de la propia apoyatura. En ambos casos la nota antecesora tiene una duración menor, y la predecesora una duración mayor que la apoyatura.

Por tanto, el patrón resultante para el compás nº3 en A1 y A2 sería de larga-corta para las notas nº11-12, y larga-larga para las notas nº15-16, que aunque son de duración similar, destacan en una duración mayor que las notas nº13-14, también iguales. A pesar de las puntuales diferencias, parece que la interpretación de duraciones entre largas y cortas se mantiene igual en A1 como en su repetición.

En A1, desde el *fa* nº14 hay un aumento progresivo en la duración de las notas, lo que crea una sensación de pequeño *ritardando*. Este aumento lo he colocado a pesar de lo dicho respecto a las notas nº15-16.

En A2, el aumento progresivo en la duración se puede ver entre el *la* nº12 y el *sol* nº15, más largo y evidente esta vez.

El compás 4, con un patrón rítmico “a”, se mantiene la proporción de ser más corto que la Frase II y a su vez ésta más corta que la Frase I en A1 y en A2.



En A1, si bien se mantiene la proporción larga-corta-larga-corta, la corchea nº17, primera del compás, no es la más larga de todas como en los anteriores casos, sino la nº19, con una duración de 0'752. Esta diferencia puede ser causada porque el *re* nº17 no supone un principio de Frase como en los casos anteriores, sino que es una prolongación de la Frase III iniciada en el compás 3.

La idea de la auto-compensación también resulta en este caso: entre las notas nº17 y nº18 suman un total de 1'247 (0'699+0'548), y entre las notas nº19 y nº20, 1'294 (0'752+0'542). Ambas sumas divididas entre dos dan marcadores cercanos a la media, 0'623 y 0'647 respectivamente.

La característica de la *Sarabande* de marcar el segundo tiempo del compás sería aquí más evidente que en los casos positivos anteriores, ya que no solo se acentúa la segunda parte, sino que es el más largo del compás. Por lo tanto, aquí sí que se puede hablar propiamente de que Casals ha resaltado la característica de la *Sarabande* tocando el segundo tiempo del compás con un valor más largo que el primero.

Esta relación de larga-corta-larga-corta no se vuelve a repetir en A2. En este caso, la nota nº17 no es la más larga del compás, ni la apoyatura de la nº19. Es el *do* nº20 la que, con una duración de 0'640, representa la nota con mayor duración del compás.

He querido considerar al *fa* nº17 como larga, a pesar de que su antecesora es más larga (nº16 0'680). La razón de esto es por su predecesora, el *mi* nº18, marca una corta duración de 0'558. El *fa* nº17 largo, está por debajo de la media de duración de las corcheas para A2, que es de 0'632. Aquí el marcaje de la segunda parte del compás queda más ensombrecido por la largura de la nota nº20. La nota nº21, es la negra de mayor duración de la Primera Parte.

La relación para este compás rompe lo que viene pasando para los patrones rítmicos “a”. En este caso, en vez de larga-corta-larga-corta, el patrón es de larga-corta-corta-larga.

Sólo en A2 hay un aumento progresivo en la duración de las notas entre el *mi* nº18 y el *do* nº20. Con ello crea un *ritardando* que remarca la sensación de final de Frase.

- *Frase III: Acotación del inicio y final de las notas*

En el compás 3 de A1, el *re* nº11 va acompañado de un ligero sonido previo de *pizzicato* de anticipación, que es inapreciable a velocidad lenta y por tanto no presenta un problema a la hora de establecer el principio de nota.

Los *fa*, *sol* y *sol* (nº14-16) van acompañados de un ligero ruido en su ejecución, posiblemente una percusión en la digitación para las notas nº14 y nº16, y un *pizzicato* de vibración en el *sol* cuerda al aire, para que arranque la cuerda al aire.

En el *fa* nº17 se escucha una percusión en la digitación, y un rápido *glissando* de digitación corto entre las notas nº19-20 que tampoco representa una dificultad.

El *do* nº21 tiene un *pizzicato* de vibración, muy cerca de la emisión del sonido con el arco. El inicio del *do* nº21 lo he puesto junto al *pizzicato*. El *do* en A2 no vibra del todo, pasando la mayor parte del tiempo de emisión sin vibrar con plenitud. El *do* es, con diferencia, la cuerda más difícil de hacer vibrar por ser la más gruesa y la más grave.

En A2, hay percusión de digitación en el *la* nº12 y en el *fa* nº14. En el *sol* cuerda al aire nº15, posiblemente por la ausencia de un *pizzicato* de anticipación entre otros factores, la cuerda no acaba de vibrar al principio de la emisión del sonido, lo que es más confuso el inicio de nota. En este caso el inicio de nota lo he establecido teniendo en cuenta el final del *fa*, ya que el inicio del *sol* contiene una arrancada que si bien pertenece al *sol*, la nota no acaba de sonar.

- *Frase III: Propuesta de Interpretación*

A1



A2



• *Frase IV*

La frase IV contiene un ciclo completo de Gestos *State-Restate-Conclude*, siendo este último de dos compases de duración. La línea melódica contiene una línea “y” para el compás 5, otra línea “y” para el compás 6 y una línea “x_” que coge desde la nota nº32 hasta el final de frase, montándose las notas nº32-33 como final de “y” y principio de “x_”.

La totalidad de la frase coincide con la Sección *Ending* y con la Frase “b” de la segunda propuesta de fraseo de Cohen y Wagner.

Winold analiza toda esta frase en la tonalidad de Mi b Mayor, siendo el compás 5 IV6-Subdominante, el compás 6 V6-Dominante, y la cadencia final con una T64-Dominante Cadencial al principio del compás 7, que pasa a V-Dominante en el tercer tiempo del compás y que resuelve en la Tónica, ahora Mi b, el relativo mayor de la tonalidad principal.

En el análisis de Cohen y Wagner el compás 5 lo contempla con la opción de IV grado o de VI, que pasa a Dominante de Mi b en el compás 6, para realizar un final de Tónica en los dos primeros tiempos del compás 7, Dominante en el último tiempo y Tónica en la blanca con puntillo, Mi b Mayor.



De patrón rítmico “b”, la frase en A1 comienza, al igual que en las anteriores 3 frases, con la corchea de más duración de toda la frase con una duración de 0’848. Seguida a esta corchea larga, la nº23 es corta, manteniendo la relación de larga-corta. La nota nº25, considerada en el análisis de Winold como nota de escape, es de mayor duración que la anterior nota nº24, 0’644 frente a 0’604, por tanto larga.

Entre las notas nº26 y nº27 se repite nuevamente el patrón de larga-corta, con 0’751 y 0’600 respectivamente, aunque no puede considerarse especialmente corto el *do* nº27 por su duración de 0’600, parecido en duración a la nota nº24. La nota nº26, larga en este caso, es apreciada por Winold en su análisis como apoyatura, y Casals le da en su interpretación, como es habitual hasta ahora, una duración mayor que a su antecesora y su predecesora.

Iniciada en el *mi* nº23, hay una progresión ascendente en la duración hasta la apoyatura de la nota nº26.



En A2, a pesar de iniciar la frase con una nota larga, en esta ocasión no es la más larga de la frase, siendo la nota nº26, apoyatura en Winold, la más larga con 0’801. La segunda nota del compás, con una duración de 0’480, es especialmente corta, cumpliendo con la auto-compensación respecto a la

nota anterior. Pasan las notas nº24 y 25 como de duración similar, con 0'018 de diferencia entre ambas, sin destacar esta vez la nota de escape nº25 con una duración larga. Tras a la apoyatura larga de la nº26, la nota nº27 con 0'578, parece repetir el patrón de A, si bien es más larga que la nº24 y nº25, y mucho más corta que su predecesora; por tanto, no la marco como corta por ser mas larga que las demás notas del compás exceptuando la primera nota del compás y la apoyatura.

De esta manera, el patrón resultante es de larga-corta para las notas nº22-23, y larga para la nº26, quedando las demás sin destacar.

Cohen y Wagner marcan el la nº24 como apoyatura, no siendo destacada por Casals con una duración mayor en ninguna de las dos interpretaciones. Las otras dos notas destacadas en el análisis y que son largas son el *do* nº22, marcada como *Drastic Skip*, *Towest Bass* y *Contour Change*, y la apoyatura del *re* nº26, marcada también como *Peak in Pitch*.

A excepción del *re* nº26, el cual es 0'050 más largo en A2, las demás son más largas en la primera vuelta de la frase. La diferencia es bastante amplia en algunos casos, como el 0'150 en favor de A1 en la nº22, o el 0'104 de la nº25.

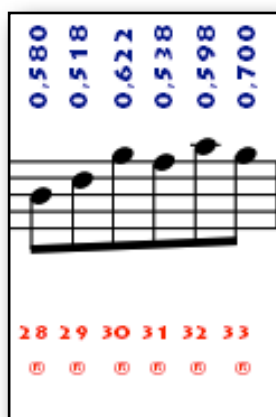
Vuelve a repetirse la progresión ascendente en duración desde el *mi* nº23 a la apoyatura de la nota nº26, una progresión que dura 4 notas.

Sobre la acentuación en duración de la segunda parte del compás, si bien en ambos casos la primera nota del segundo tiempo es más larga que su antecesora, es bastante similar en duración a su predecesora. Por duraciones, si destaca alguno de los tres tiempos sería en primero en A1 y el tercero en A2, por lo que no se destaca la característica de la *Sarabande* en cuanto a la duración se refiere.



El compás 6 supone una continuación de frase y una repetición del patrón rítmico “b”. Si bien la primera nota es larga y de mayor duración que la nº27, no es especialmente larga ni la más larga del compás, que en este caso es la última. Hay una relación de larga-corta entre las notas nº28-29 y nº30-31. La nº30, la he marcado como larga a pesar de estar por debajo de 0'600 (0'595); la razón de considerarla larga son las notas de su entorno, que tienen las dos una duración de 0'551, 0'044 menos que la larga.

El *la* nº31, nota de escape para Winold, no es destacada en la interpretación con una duración mayor, duración que sí le concede Casals a la Apoyatura de la nota nº32. Las dos últimas notas de compás son largas, si bien la nº33 es especialmente más larga y la más larga del compás. La razón de esto puede ser resaltar la direccionalidad hacia la cadencia final que comienza en el siguiente compás. La direccionalidad queda más resaltada aún gracias a la progresión en duración que hay entre las notas nº31 a nº33, creando un pequeño *ritardando* que ayuda en la preparación de la cadencia.

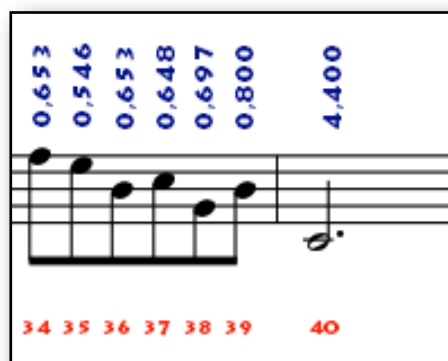


En A2, la primera nota del compás es similar en duración a la anterior nº27, con tan solo 2 milisegundos en favor de la nº28. Por esa razón, he optado por considerarlas iguales, y por tanto no destacarla como larga. Sin embargo, la nº29 es especialmente corta, con 0'518, 0'114 por debajo de la media de las corcheas de A2 que está en 0'632.

Entre las notas nº30-31 se mantiene la relación de larga-corta, no quedando resaltada con una duración larga la nota de escape marcada por Winold para el *la* nº31. Como ocurría en A1, la apoyatura de la nota nº32 es larga. La nº33 vuelve a ser la nota más larga del compás, como pasara en A1, direccionando así la música hacia la cadencia final. Vuelve a repetir la progresión en

duración entre la nº31 y la nº33, habiendo en esta ocasión una diferencia mayor entre la nº32 y la nº33.

Los factores de relevancia son parecidos a los del compás 5. En este caso, no destaca especialmente por su largura la nota nº28, marcada como *Drastic Skip*, *Towest Bass* y *Harmonic Change*. Vuelve a tener como apoyatura la tercera nota del compás, larga tanto en A1 como en A2, y apoyatura y *Peak in pitch* para la nº32, larga.



De patrón rítmico “b” con su prolongación debido a la blanca con puntillo, en A1, el compás empieza con larga-corta (nº34-35), a pesar de que la nota nº33, enlace hacia la cadencia final, era más larga que la nº34. De esta manera se mantiene la constante en A1 de tocar larga siempre la primera nota de cada compás. El *la* nº34, es marcada por Winold como nota de paso y *Appoyatura* y *Harmonic change* en los factores de relevancia de Cohen y Wagner; ante esto, Casals la interpreta con una duración mayor.

La nota nº36, de duración igual a la primera del compás con 0'653, no destaca como larga teniendo en cuenta las duraciones que marcan las notas que la preceden. No por Winold sino por Cohen y Wagner es marcada como apoyatura, no quedando resaltado en Casals con una duración mayor. Por tanto, en este caso la apoyatura marcada para esta nota por Winold en su análisis no la interpreta Casals con una duración mayor. Ya desde la nota nº35, cada nota irá teniendo una duración mayor, a excepción de la nº37.

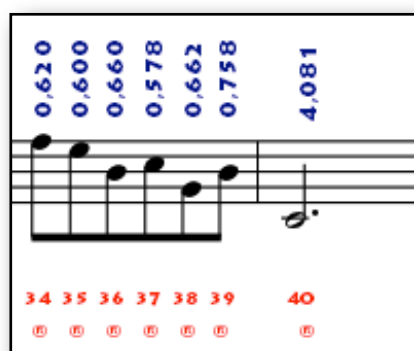
Llama la atención por ser especialmente larga el *re* nº39 con 0'800. Tanto ésta como su antecesora las he marcado como largas por su duración y por ser evidente el *ritardando* que crea Casals al acercarse al final de la Frase, desde la nº37 a la nº39 en progresión de mayor duración. El *ritardando* como se ve, no se inicia demasiado pronto, característica de Casals, como comenta

Blum (1980: 97). Para Casals el *ritardando* debía efectuarse “de forma muy regular, con orden y equilibrio (...). Si no, estaremos perdidos, ¡y el público también!”, decía.

La acentuación de la segunda parte del compás queda totalmente anulada en favor de la fluctuación rítmica causada por el *ritardando*.

La nota nº38, marcada en los factores de relevancia como *Towest Bass* y *Harmonic Change*, no queda resaltada de una manera especial en la interpretación, ya que es parte de la progresión del *ritardando*. La nota nº40, *Peak in Duration*, es interpretada por Casals como larga, siendo la nota más larga de la obra con una duración de 4'400. Esta anota es también *Drastic Skip*, *Towest Bass* y *Harmonic Change*.

A pesar de ser larga, el compás tiene una duración inferior en duración a las Frases I y II, aunque no al mismo patrón rítmico del compás 4, donde la duración es de 4,247. Por tanto la nota es larga, pero la duración del compás no especialmente más largo que otros que han sonado en A1.

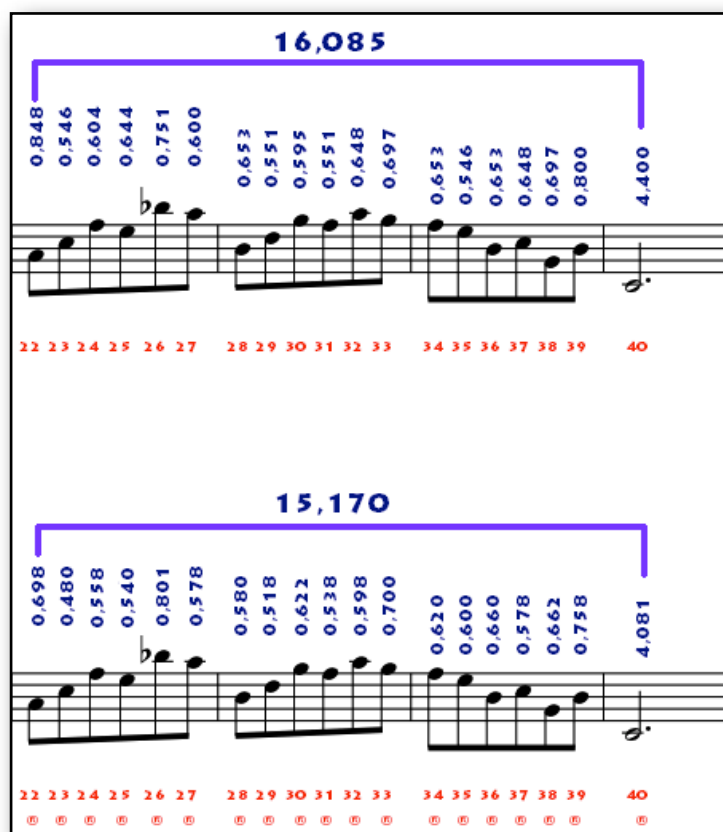


En A2, el principio de compás destaca por no cumplir la constante de iniciar el compás con nota larga, aunque ya había ocurrido algo similar en el compás anterior. En este caso la nota de paso y apoyatura, además de *Harmonic Change*, no se destaca con una duración mayor. Sí ocurre en cambio en la nota nº36, donde realiza una nota larga, mas larga que su antecesora y su predecesora. El *ritardando* vuelve a ser de 3 notas, entre la nº37 y nº39. La blanca con puntillo es significativamente más corta que en A1, 4'081 frente a 4'400 de A1, con una diferencia de 0'319 entre ambas.

A excepción del *sol* nº35 y el *re* apoyatura nº36, el resto de notas son más largas en A1.

El segundo tiempo del compás empieza con larga, pero la característica de la *Sarabande* no se aprecia en la segunda parte del compás porque cobra fuerza la sensación de *ritardando*.

Las duraciones mayores predominantes en A1 respecto a A2, y la larga duración en A1 de la blanca con puntillo final, hacen que la diferencia de duración en la interpretación de la misma frase sea de 0'915, casi 1 segundo de duración.



• *Frase IV: Acotación del inicio y final de las notas*

En A1, hay un sonido en la grabación de *glissando* de digitación largo, entre el *sol* nº25 y el *re* nº26, producto de un cambio de digitación hasta IV o V posición. En la llegada a la nota nº26, hay una percusión en digitación, por haber realizado el *glissando* con el dedo de origen y no con el de destino, característica interpretativa de Casals. He colocado el inicio de la nota nº26 cuando acaba el *glissando* y realiza la percusión, ya que es un *glissando* anticipado a la nota.

En A2, hay un *pizzicato* de anticipación antes de que suene la primera nota del compás con el arco. Es muy ligero, por lo que el inicio del *do* nº22 lo he colocado cuando empieza la emisión del sonido por parte del arco. Además, la reverberación del anterior *do* cuerda al aire hace que sea difícil de

defender el inicio de la nota con el *pizzicato*. Se repite el *glissando* de digitación largo entre el *sol* nº25 y el *re* nº26, con la misma decisión de acotación de las notas.

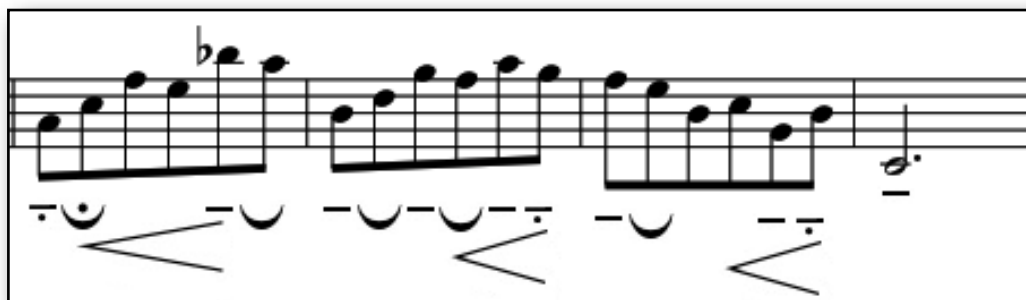
En el compás 6 de A1, puede escucharse en la interpretación de Casals una percusión en la digitación del *fa* nº29, quizás más evidente al venir de una cuerda al aire en la nota anterior. No queda muy claro si entre el *do* nº32 y el *si* nº33 hay un *glissando* de digitación corto, ya que a velocidad real no se aprecia y a velocidad lenta es confuso, por ser muy corto. No presenta problemas en la colocación del inicio de nota.

En A2, vuelve a sonar una percusión en la digitación del *fa* nº29. Parece haber un *glissando* de digitación corto o que no ha querido mostrar mucho entre el *fa* nº29 y el *si* nº30. Este *glissando* no interfiere en la claridad del inicio y final de las notas.

En los dos últimos compases de la frase, tanto en A1 como en A2, no hay ningún sonido de *pizzicato*, digitación, o *glissando* en la grabación.

• *Frase IV: Propuesta de Interpretación*

A1



A2



• PARTE B

La Parte B comienza en el compás 9 llegando hasta el final de la obra. Con repetición obligada, las duraciones de la interpretación de Casals son las siguientes:

- B1: 47'341
- B2: 51'040
- Primera Parte completa (B1+B2) = 1:33'762

Según la interpretación de Casals, el fraseo que se aprecia y que he expuesto antes se compone de de 5 frases, de la Frase V a la IX.

PARTE B: DURACIONES

NOTA	VALOR	DURACIÓN B1	DURACIÓN B2	DIFERENCIA
Si b / 41	Corchea	0'990	1'129	0'139 / B2
Sol / 42	Corchea	0'628	0'505	0'123 / B1
Re / 43	Corchea	0'600	0'570	0'030 / B1
Mi b / 44	Corchea	0'620	0'618	0'002 / B1
Re b / 45	Negra	1'358	1'172	0'186 / B1
Si b / 46	Corchea	0'881	0'760	0'121 / B1
Sol / 47	Corchea	0'618	0'637	0'019 / B2
Mi / 48	Corchea	0'491	0'561	0'070 / B2
Fa / 49	Corchea	0'568	0'551	0'017 / B1
Sol / 50	Negra	1'440	1'216	0'224 / B1
Re b / 51	Corchea	0'742	0'983	0'241 / B2
Si b / 52	Corchea	0'537	0'566	0'029 / B2
Mi / 53	Corchea	0'520	0'536	0'016 / B2
Fa / 54	Corchea	0'499	0'505	0'006 / B2
Do / 55	Corchea	0'720	0'742	0'022 / B2
Do / 56	Corchea	0'800	0'700	0'100 / B1
Si b / 57	Corchea	0'641	0'718	0'077 / B2
La b / 58	Corchea	0'599	0'531	0'068 / B1
Mi b / 59	Corchea	0'610	0'624	0'014 / B2
Fa / 60	Corchea	0'628	0'576	0'052 / B1
Fa / 61	Negra	1,482	1,385	0'097 / B1
Mi b / 62	Corchea	0'899	1'191	0'292 / B2
Do / 63	Corchea	0'520	0'572	0'052 / B2
Fa / 64	Corchea	0'598	0'572	0'026 / B1

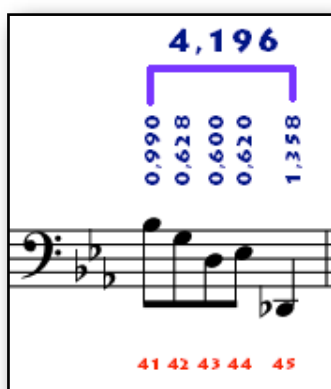
Mi b / 65	Corchea	0'622	0'579	0'043 / B1
Si b / 66	Corchea	0'817	0'848	0'031 / B2
La / 67	Corchea	0'600	0'533	0'067 / B1
Re / 68	Corchea	0,640	0,663	0'023 / B2
Re / 69	Corchea	0'599	0'576	0'023 / B1
Sol / 70	Corchea	0'520	0'550	0'030 / B2
Fa / 71	Corchea	0'481	0'496	0'015 / B2
Do / 72	Corchea	0'720	0'676	0'044 / B1
Si / 73	Corchea	0'618	0'702	0'084 / B2
Do / 74	Corchea	0'641	0'597	0'044 / B1
La b / 75	Corchea	0'539	0'597	0'058 / B2
Fa # / 76	Corchea	0'638	0'653	0'015 / B2
Sol / 77	Corchea	0'500	0'531	0'031 / B1
Si / 78	Corchea	0'741	0'667	0'074 / B2
Do / 79	Corchea	0'618	0'699	0'081 / B2
Sol / 80	Corchea	0'600	0'600	=
Re / 81	Corchea	0'579	0'547	0'032 / B1
Sol / 82	Corchea	0'660	0'678	0'018 / B2
Fa # / 83	Corchea	0'619	0'598	0'021 / B1
Do / 84	Corchea	0'782	0'751	0'031 / B1
Si / 85	Corchea	0'779	0'776	0'003 / B1
Mi b / 86	Corchea	0'838	0'867	0'029 / B2
Do / 87	Corchea	0'581	0'548	0'033 / B1
Fa # / 88	Corchea	0'638	0'627	0'011 / B1
Sol / 89	Corchea	0'581	0'577	0'004 / B1
La / 90	Corchea	0'678	0'764	0'086 / B1
Mi b / 91	Corchea	0'761	0'758	0'003 / B1
Re / 92	Corchea	0'718	0'671	0'047 / B1
La b / 93	Corchea	0'560	0'598	0'038 / B2
Mi b / 94	Corchea	0'599	0'576	0'023 / B1
Fa / 95	Corchea	0'601	0'624	0'023 / B2
Si / 96	Corchea	0'659	0'747	0'088 / B2
Sol / 97	Corchea	0'759	0'703	0'056 / B1
Fa / 98	Corchea	0'580	0'616	0'036 / B2
Mi b / 99	Corchea	0'580	0'631	0'051 / B2
Si b / 100	Corchea	0'679	0'645	0'034 / B1
Do / 101	Corchea	0'560	0'703	0'143 / B2
Sol / 102	Corchea	0'640	0'725	0'085 / B2
Si / 103	Corchea	0'841	0'821	0'020 / B1
Do / 104	Corchea	0'739	0'800	0'061 / B2
Sol / 105	Corchea	0'560	0'598	0'038 / B2
Fa / 106	Corchea	0'720	0'729	0'009 / B2

Mi b / 107	Corchea	0'659	0'870	0'211 / B2
Do / 108	Negra	1,481	4,536	3'055 / B2

• Frase V

El inicio de la Parte B se produce con un compás *State*, inicio de *Beginning* y frase “c” de Cohen y Wagner, y de línea melódica “x”, coincidente con el *State*.

La Frase comienza en el análisis de Winold con un acorde de Mi b, con la 7 en el último tiempo del compás, Dominante de la Subdominante. Cohen y Wagner hacen diferentes interpretaciones del mismo compás, pudiendo estar en la armonía de la Sensible hasta el compás 11. El re bemol lo ven como un acorde de II4-3 o un IV7.



Con un patrón rítmico “a”, el comienzo marca la corchea más larga del compás, de una duración notablemente grande de 0'990, lejos del 0'649 de la media de las corcheas de B.

Pudiendo considerarse el *sol* nº42 como corta por la relación con su antecesora, la similitud del *sol* nº42 en duración con las notas nº43 y nº44 hacen que no se escuche claramente la nº42 como corta.

El *re* nº43, considerada apoyatura por Winold, no es destacada con una duración mayor en la interpretación. De las tres notas con una duración similar, el *re* nº43 es la más corta, con una distancia de 0'020 con su predecesora y 0'028 con su antecesora. Por tanto, he considerado este *re* nº43 como corto. Se trata de un patrón nuevo que no había aparecido en la Parte A. Esta nota corta marca por primera vez una tercera corchea del compás más corta que la segunda.

No solo no se cumple la característica de la *Sarabande* de marcar como larga la segunda parte del compás en cuanto a la duración, sino que es corta.

El *re* nº45, es la negra más corta que ha sonado hasta ahora, negras que en la media van siendo más cortas en la medida que avanza la interpretación de la obra.

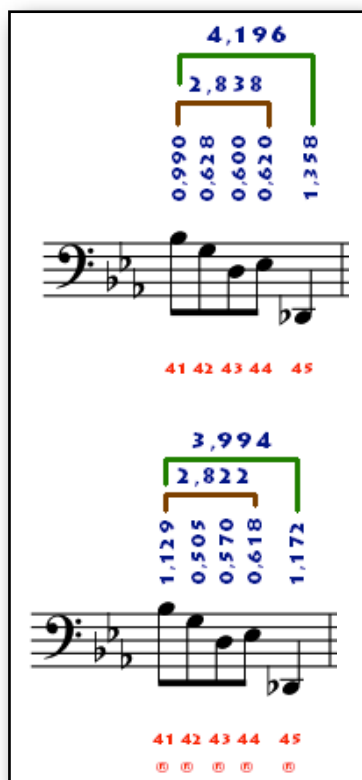


En la repetición, esta misma frase es interpretada con un patrón diferente. Con una primera nota de duración superior al segundo con 1'129, el inicio vuelve a marcar la corchea más larga de la frase. Este valor está tan solo a 0'169 del doble de la duración de la corchea en B. La siguiente nota, con una duración corta de 0'505 marca un claro patrón de larga-corta.

En este caso, el *re* nº43 es más largo que su antecesora, 0'065 más larga. De esta manera la segunda parte del compás vuelve a iniciarse con una nota más larga que su antecesora, aunque el tiempo realmente largo es el primero. La corchea siguiente, la nº44, está a una distancia de 0'048 de su antecesora. La negra, con una duración de 1'172, es la más larga de B2 y de toda la obra.

Se repite lo sucedido en B1 en las relaciones entre la nº43-44; a una distancia pequeña, la nº43 es marca una duración menor. Si bien en B1 la nº43 está rodeada de notas más largas, en este caso van de manera progresiva, desde la nº42 a la nº44 de forma ascendente.

Por el contraste entre la duración de la primera nota y su predecesora, y la igualdad de la nº43-44, el patrón marcado es diferente del de B1, con una relación de larga-corta en la nº41-42, y de igualdad entre las siguientes, dentro de la progresión ascendente.



En el total del compás la duración es 0'202 menor en B2 que en B1. En el conjunto de las cuatro corcheas la diferencia apenas es de 0'016, pero es la negra la que hace aumentarla hasta 0'186 más.

Menos la primera nota de B2, todas las demás son más largas en B1. Destaca la escasa diferencia entre la interpretación del *mi* nº44, que es prácticamente igual (0'002 de diferencia).

- *Frase V: Acotación del inicio y final de las notas*

En la grabación puede escucharse una percusión en la digitación en el *re* nº43, que Casals lo decide hacer pisado. No destacado en la duración, en cuanto a los sonidos de la grabación es muy evidente la percusión. En la negra, el sonido de la percusión de digitación es aun más evidente.

A diferencia de lo sucedido en B1, en B2 Casals realiza un *pizzicato* de anticipación antes de la primera nota. El inicio de la nota lo he colocado a la par del *pizzicato*, que es donde se rompe el silencio del final de A y empieza la interpretación de B.

En el *sol* puede escucharse una percusión en la digitación. En este caso, la negra que antes contenía una percusión de digitación, en esta ocasión no la tiene, y se aprecia que el sonido no acaba de romper, no acaba de vibrar.

• *Frase V: Propuesta de Interpretación*

B1



B2



• *Frase VI*

Vuelve a coincidir el Gesto *Restate* con la línea melódica, en este caso también “x”. El patrón rítmico es nuevamente “a”, cuatro corcheas-negra descendente.

Armónicamente, es un compás donde Bach empieza a modular hacia la región de la Subdominante. Winold analiza esta frase con un II grado semidisminuido con 7. Se trata del segundo grado de Fa menor, el cual aparecerá dos compases después.

Cohen y Wagner en cambio siguen analizando este compás en la misma armonía que lo habían hecho con el anterior, con un VII grado, aunque señalan la posibilidad de que el último tiempo del compás sea un II grado de Fa con 7, igual que Winold.



En B1, el inicio la vuelve a marcar la corchea más larga del compás. La auto-compensación con la siguiente nota no es clara, ya que no se percibe como corta debido a la nota nº48, apoyatura para Winold, es la corchea más corta del compás.

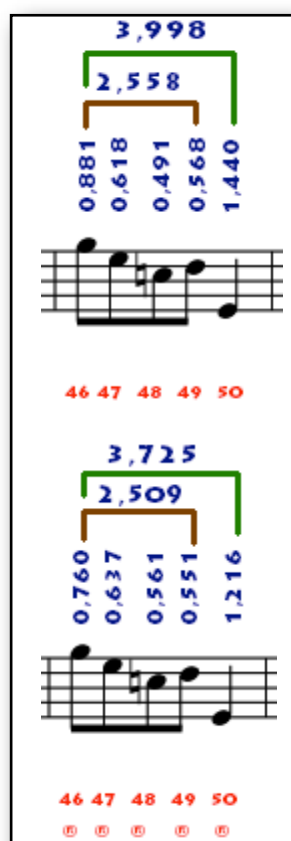
Al igual que había hecho en la frase anterior, aunque ahora con una duración mucho menor, la apoyatura vuelve a ser corta, la más corta del compás, rompiendo también con la característica de la Sarabande de marcar la segunda parte del compás con una nota más larga que su antecesora. A diferencia de A1 y A2, donde siempre había sido larga, ahora en B se escucha por segunda vez consecutiva un segundo tiempo corto.

Por tanto, el compás vuelve a ser larga para la primera nota, y corta para la apoyatura, al igual del compás anterior en B.



En B2, la primera nota vuelve a ser la más larga del compás, aunque significativamente más corta que en B1, con 0'760 frente a 0'880 de B1. Le sigue una nota en la que no se aprecia la auto-compensación, con una corchea nº47 cerca de la media de corcheas (0'666), que es superior a la de B. En esta ocasión la auto-compensación se hace de manera progresiva, con un descenso progresivo en la duración de las corcheas entre la nº46 y nº49, todas las corcheas de la frase.

Siendo estricto con lo que va sonando, la apoyatura del *mi* nº48 es corta, después de sus dos notas antecedentes. Es cierto que la nº49 es más corta aún, aunque a una escasa diferencia de 0'010. Estas dos se aprecian como cortas. Destaca también la negra, que marca 1'216 frente a 1'440 de B1, mucho más corta. Las negras, a excepción de la última, son mucho más cortas en B2 que en B1.



Se repite, como en la Frase V, la mayor diferencia en el tiempo en favor de B1 causada más por la duración de la la negra que por el grupo de cuatro corcheas, donde la diferencia es menor.

La diferencia de duraciones no está tan balanceada a favor de la primera vez como era prevalente en A. En este caso, las notas nº47 y nº48 son más largas en B2, especialmente la nº48, 0'070 mayor en B2. La diferencia en la nº49 es escasa entre ambas, con 0'017 en favor de B1.

Destaca la duración total, que con 3'994 está casi a un segundo (0'899) de diferencia con la Frase I, inicio de A y del mismo patrón rítmico, 4'893.

- *Frase VI: Acotación del inicio y final de las notas*

Se escucha en la grabación un *pizzicato* de anticipación antes de que suene el *si* nº46 con el arco. El inicio de nota lo he colocado en el inicio del sonido, ya que rompe con un pequeño silencio causado por el final de la negra anterior.

Se aprecia un *glissando* entre el *sol* nº47 y el *mi* nº48, posiblemente *glissando* de digitación por cambio de posición. El *mi* nº48 lo he colocado cuando el *glissando* llega a la nota, quedando el *glissando* como parte de la nº47.

En B2 se repiten el *si* nº46 *pizzicato* de anticipación y el *glissando* de digitación entre el *sol* nº47 y el *mi* nº48, como en B1. Las decisiones tomadas han sido las mismas.

- *Frase VI: Propuesta de Interpretación*

B1



B2

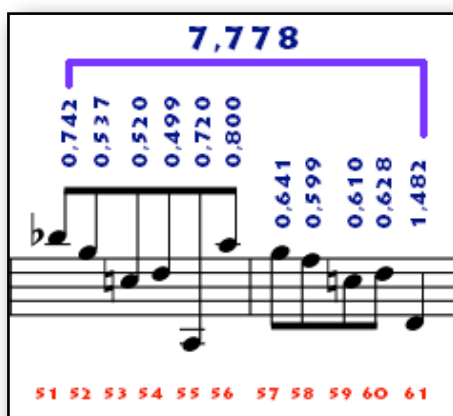


• Frase VII

La Frase coincide con el Gesto *Conclude*, la línea melódica conjunta de “x₋” y “x”, y da final a la sección *Beggining* y a la frase “c”.

En tonalidad de fa menor, el inicio de frase marca un cifrado por Winold de IV64-Subdominante, y un V-Dominante en la última parte del compás 11, que resuelve en la tónica de Fa menor en el compás 12. El análisis de Cohen y Wagner coincide con el de Winold en la Dominante-tónica, aunque el inicio de frase lo siguen cifrando con el VII65.

El patrón rítmico es de “b” para el compás 11 y “a” para el 12.



En B1, la frase se inicia rompiendo uno de los patrones predominantes; la primera corchea no es en esta ocasión la más larga del compás, sino que es la última la que con 0'800 marca la duración más larga del compás y de toda la frase.

A pesar de eso el comienzo es de nota larga en la nº51, seguida por una nota corta, la nº52, en auto-compensación. Hay una progresión descendente de duración entre la primera nota y la nº54, nota con la que se inicia otra progresión ascendente de duración hasta el final del compás.

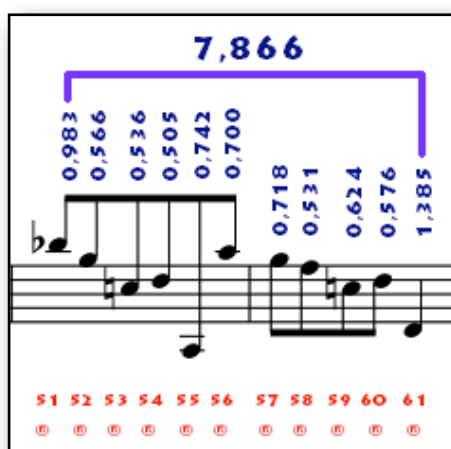
Estas dos progresiones van a ser predominantes, enmascarando otras características; este es el caso del *mi* nº53, apoyatura para Winold, no resaltado por Casals en la interpretación con una duración mayor. Así mismo, vuelve a iniciar la segunda parte del compás con una nota de menor duración que su antecesora, no marcando de manera clara la característica de acentuación de la segunda parte del compás en lo que a la duración se refiere.

Con la nota nº53 resulta especialmente difícil, al igual que en las notas nº15-16, establecer el final de una con el inicio de la otra. El *do* cuerda al aire de la nota nº53 resuena durante la interpretación de su nota dos octavas por encima, el *do* nº54. Ambas notas son largas, siendo la nº54 la más larga de la frase.

El inicio del siguiente compás se inicia con la nota más larga del compás, aunque teniendo en cuenta la nota que le precede (nº56 con 0'800), la nota nº57 pudiera parecer corta, con 0'641; tiene una duración muy cercana a la media de B1, que está en 0'649. Marcada como Nota de Paso, su relación con su siguiente en auto-compensación hace que la relación entre ambas sea de larga-corta.

Desde la nota nº58 a la nº60 hay una progresión ascendente en la duración. Una vez más, la nota nº59, apoyatura en Winold, da una duración no especialmente larga, característica en B1. En esta ocasión, por un escaso margen de 0'011, la apoyatura de la nota nº59 es más larga que su antecesora, la nº58, rompiendo con lo que estaba sucediendo en B1. Esto se debe a la progresión más que a una constante interpretativa. El *ritardando* que crea al final remarca la sensación de final de frase.

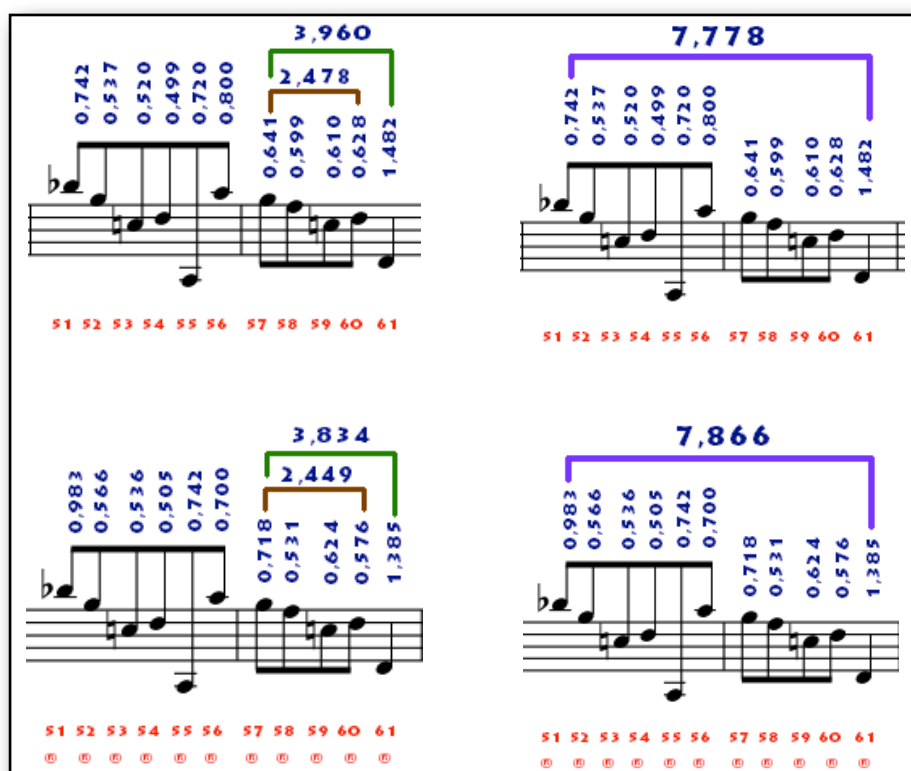
Por tanto, he marcado larga-corta para la nº51-52, y dos cortas en la nº53-54, seguida de dos largas en los *do* nº55-56. En el siguiente compás, la primera destaca como larga, en relación a la corta nº58, aunque las dos notas que le siguen tiene una duración poco mayor.



En B2, en el inicio y a diferencia de B1, se encuentra la corchea más larga de toda la frase, con una duración cercana al segundo de 0'983.

Vuelve a interpretar de manera descendente en duración las notas nº51 a nº54, para realizar de nuevo las dos notas nº55-56 como largas, aunque esta vez la nº56 no es la más larga del compás. Tampoco destaca por ser larga la apoyatura nº53, y por tanto no se marca en duración la característica de la *Sarabande*. Si destaca algún tiempo por ser largo, sería el primero o el tercero, con dos largas.

Destaca la nº57, nota de paso, que en esta ocasión sí es de mayor duración que la nº56, la cual se auto-compensa de una manera clara con la nº58. En este caso la apoyatura del *mi* nº59 sí que destaca como larga entre su antecesora y su predecesora, y marca una relación de larga-corta con la nota nº60. Por tanto, vuelve el patrón larga-corta-larga-corta. El segundo tiempo es largo por la nº59, aunque menos que la nº57.



Si bien en el compás 12 sigue marcando una duración menor en B2 que en B1, en el conjunto de la Frase y por primera vez, la duración es mayor en B2 que en B1, por un escaso margen de 0'088. Se

ha visto cómo ante las mismas notas Casals realiza dos propuestas interpretativas que si bien tienen puntos en común, también hay diferencias.

Es llamativo ver cómo tantos cambios internos apenas alteran el total de duración, tan parecido entre B1 y B2. El *rubato* no altera el tempo de la obra en su globalidad, ya que la medición es muy exacta por parte de Casals para tan solo marcar una diferencia de 0'088.

A excepción del *do* nº57, nota más larga en la frase en B1, y los dos últimos *fa*-s, nº60-61, el resto de las notas duran más en B2 que en B1.

De esta manera, se confirma con este ejemplo que las fluctuaciones de tempo no alteran el tempo en su conjunto, considerado todo patrón rítmico en su ubicación específica (Blum 1980: 87), y sin perder “el sentido de medida del tiempo en espacio” (Blum, 1980: 99).

- *Frase VII: Acotación del inicio y final de las notas*

En B1 se puede escuchar un fuerte *pizzicato* de anticipación antes de la ejecución de la primera nota, el *re* nº51. En este caso, el inicio de nota lo he colocado en el inicio de la interpretación con arco. El *pizzicato* parece realizarse en un lapso de silencio deliberado entre el final del compás 10, final de Frase, y el inicio de la siguiente Frase.

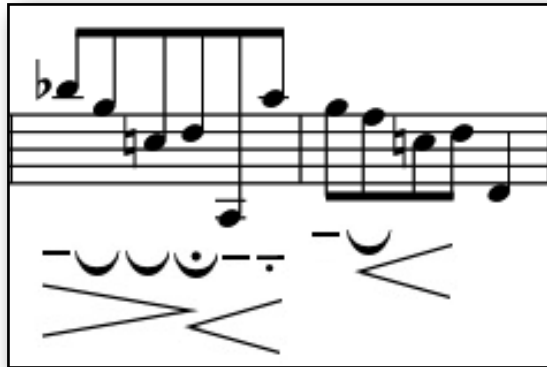
El *si* nº52 es interpretado con una percusión en la digitación de la nota.

Al *do* nº55, cuerda al aire, le cuesta romper en vibración, obteniendo la plenitud en la vibración solo en el final de la nota. Por la reverberación causada hace que suene no sólo durante la ejecución del *do* nº56, sino también durante todo el compás siguiente.

En B2 vuelve a sonar un *pizzicato* de anticipación antes del *re* nº51, y una percusión de digitación en el *si* nº52. La decisión ha sido la misma. En este caso, el *do* nº55 no termina de arrancar, y la resonancia que crea dura hasta el *mi* nº59, y no durante todo el compás 12 como en B1.

- *Frase VII: Propuesta de Interpretación*

A1



A2



- *Frase VIII*

En la frase VIII coinciden el Gesto *State* y la Línea Melódica “y”. Da comienzo a la Sección *Middle*, que aparece por primera vez en la obra, y al inicio de la Frase “d” en la segunda propuesta de fraseo de Cohen y Wagner.

El patrón rítmico es “b’”, seis corcheas ascendente.

En el análisis armónico-funcional de Winold, con una cadencia en Fa menor en el compás anterior, Bach coloca la 7 de Fa en el bajo, posición 4/2. En el análisis de Cohen y Wagner, además de la lectura de IV 4/2, sugieren la posibilidad con interrogante de un VI 6/4.



Esta 7 es la corchea más larga del compás en B1, característica en las primeras notas. Junto a la nº63, se auto-compensan estableciendo una relación de larga-corta. Entre las notas nº64, nº65 y nº67, con una duración igual o cercana a 0'600, destaca la nº66, apoyatura en el análisis de Winold y que Casals destaca en esta ocasión con una duración de larga, muy destacada con las notas de su entorno. Esta nº66 es el final de una progresión ascendente de duración de cuatro notas, iniciada en la nº63.

La corchea nº64, primera del segundo tiempo, es de una duración mayor que su antecesora, aunque no marca de manera clara el inicio del segundo tiempo. Este segundo tiempo es el más débil tras el tercero y el primero respectivamente.



En B2, el compás se inicia con una corchea de una largura excepcional de 1'191 de duración. Esto marca la duración de corchea más larga de B, y de toda la obra. Su duración es superior al doble que su predecesora, lo que da buena cuenta del *rubato* en la interpretación de valores a priori iguales de corchea. Todo ese tiempo invertido en la primera corchea debe recuperarlo de alguna forma, y lo hace con una sucesión de corcheas de duración inferior a 0'580, como puede verse con las notas nº63-64-65 y 67. Al igual que en B1, la apoyatura de la nota nº66 vuelve a ser una nota larga. La progresión ascendente de duración que había en B1 no se repite en B2.

En esta ocasión no he marcado la corchea nº63 como corta, ya que la nº64, con una duración igual, y la nº65, con una duración tan solo 0'007 mayor, impiden que se oiga como corta. Al ser todas estas corcheas cortas, no las he destacado. Sí que destacan más por su relación larga-corta la nº66 y nº67, en auto-compensación.

Igual que pasara con la Frase VII, la interpretación en B2 es de una duración mayor que la de B1, 4,056 en B1 frente a 4'295 en B2. La diferencia es notable, de 0'239. Este cambio en la tónica general de tocar más corto en B2, rompe por segunda vez con la Frase VIII.

- *Frase VIII: Acotación del inicio y final de las notas*

Puede escucharse un *pizzicato* de anticipación en B1 antes del *mi* nº62, primera nota del compás. El inicio de nota se pone junto al *pizzicato*, que rompe con el *fa* nº61 iniciando la nueva Frase. Aquí el *pizzicato* de anticipación no se produce durante un momento de silencio deliberado. Entre el *mi* nº65 y el *si* nº66, hay un *glissando* de digitación largo, posiblemente por un cambio de primera posición a cuarta. Al llegar al *si*, marca la llegada de la nota con una percusión en la digitación, lugar donde he puesto el inicio de nota.

En B2 vuelve a escucharse un *pizzicato* de anticipación en el *mi* nº62. Se escucha también una percusión en la digitación del *do* nº63. Vuelve a escucharse el *glissando* de digitación entre entre el *mi* nº65 y el *si* nº66, reforzado nuevamente con una percusión en la digitación a la llegada. Las decisiones tomadas han sido las mismas.

- *Frase VIII: Propuesta de Interpretación*

B1



B2



- *Frase IX*

La Frase IX es la más larga de toda la obra, y destaca por no ser tan coincidente con las propuestas de Winold y Cohen y Wagner. Si bien coincide con la Línea Melódica a excepción del último compás, no lo hace ni con las Secciones y Gestos de Winold, y tampoco con el Fraseo de Cohen y Wagner.

En los Gestos, la sección comprende una compás de *State* (c.13), dos de *Conclude* (cc.14-15), y un ciclo completo de *State-Restate-Conclude*, este último de dos compases de duración. Dividida en dos Secciones de 4 compases cada una, la Frase IX contiene una Sección *Middle* ya comenzada en la frase VIII y una *Ending*.

El Segundo Fraseo propuesto por Cohen y Wagner coincide con las frases “*d*” y “*e*”, aunque la primera de estas comienza ya en la Frase VIII. Cohen y Wagner señalan en su análisis la proyección del final de la frase “*d*” hacia la “*e*”, por lo que se asemeja en gran medida a la idea de fraseo de Casals.

En cuanto al análisis armónico-funcional, Winold analiza el inicio de frase con un VII grado-Sensible de Do menor, que viene en el siguiente compás, el 15. La tonalidad de Do menor se prolongará hasta el final de la obra. En el compás 16, hay un V grado-Dominante, para seguir en el 17 con una tónica en segunda inversión, con función de Dominante Cadencial. Winold señala la opción de marcar el tercer tiempo del compás con un VI grado. El siguiente compás, el 18, se inicia con un II6, pasando a un V6 en el último tiempo. El final de la obra se proyecta con un acorde de tónica al inicio del 19, la Dominante en el tercer tiempo y el acorde de tónica para acabar en el 20.

La única diferencia con el análisis de Cohen y Wagner es el compás 18, que estos marcan como VII7b para todo el compás, en vez de II-V.



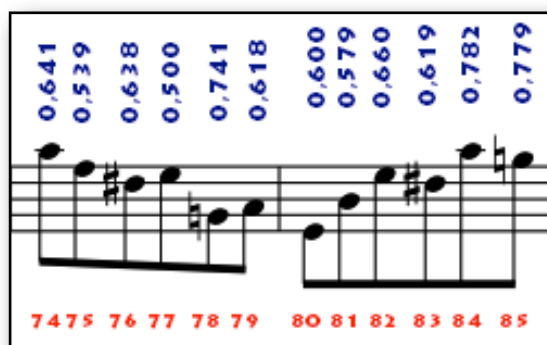
De patrón rítmico “*b*’”, El primer compás de la Frase IX en la interpretación que Casals hace en B1 no se inicia con la corchea más larga del compás, la cual será la apoyatura que resalta en duración del *do* nº72. No obstante, el compás se inicia con una nota larga, más larga que su antecesora la nº67 (0’600). Le siguen cuatro notas (nº68-71) que van disminuyendo su duración de manera progresiva, siendo la nº71 la de menor duración con tan solo 0’481. Esta corchea es también la de menor duración de B1.

El segundo tiempo del compás no destaca como largo, quedando integrado en la progresión descendente. Además, Winold había señalado a la nota nº70 como apoyatura, que tampoco es destacada en el parámetro de duración en ningún sentido. Tras esta progresión, la mencionada apoyatura nº72, con una duración larga 0'090 superior a la primera nota del compás, marcando 0'720. El *si* nº73, si bien es más corta, con su duración de 0'618 no destaca como especialmente corta en su entorno.



En B2 hay alguna diferencia notable; la primera nota del compás vuelve a no ser la más larga del compás, aunque sigue siendo más larga que su antecesora, la nota nº67 (0'533). Vuelve a marcar una progresión descendente de cuatro notas de duración entre las notas nº68 y nº71, nota más corta. Si bien vuelve a hacer la apoyatura de la nº72 como larga, deja a la nº73 como nota más larga del compás con 0'702.

A excepción de la nº69, donde la diferencia entre B1 y B2 es de 0'023 en favor de B2, y la nº72, apoyatura 0'044 más larga en B1, el resto de las notas tienen una duración mayor en B2.



La primera nota del compás 15 en B1 vuelve a ser larga, si bien no es la más larga del compás. Sin destacar la apoyatura del la nº75 aunque sí la del *si* nº78, nota más larga del compás, prevalece la idea de larga-corta en la relación de las 6 corcheas, en auto-compensación.

De esta manera, la segunda parte del compás queda como larga, aunque en la escucha la parte que realmente se percibe como larga es con diferencia la tercera parte del compás.

El compás 16 se inicia con una nota no más larga que su antecesora, por lo que no comienza el compás con una nota larga. Las notas nº80, 81 y 83 (nota de escape en Winold) tienen una duración similar cercana o igual a 0'600. Prevalece la corchea nº82, primera nota del segundo tiempo y larga. Al igual que en el compás anterior, son las dos últimas notas del compás las que prevalecen como largas, con una duración similar; 0'782 en la apoyatura del *do* nº84, y 3 milisegundos menos en la nº85.



La interpretación que Casals hace en B2 difiere en muchos aspectos de la de B1. El inicio esta vez no es largo, ya que la primera nota nº74, con 0'572, es de una duración menor que la nota larga con la que Casals había acabado el compás 14.

En esta ocasión tampoco establece para las notas nº74-75 una relación de larga corta, ya que tienen una duración igual. Destaca como larga el inicio de la segunda parte del compás y apoyatura, con 0'653 para la nota nº76 en relación de larga-corta con la nº77, que dura 0'531.

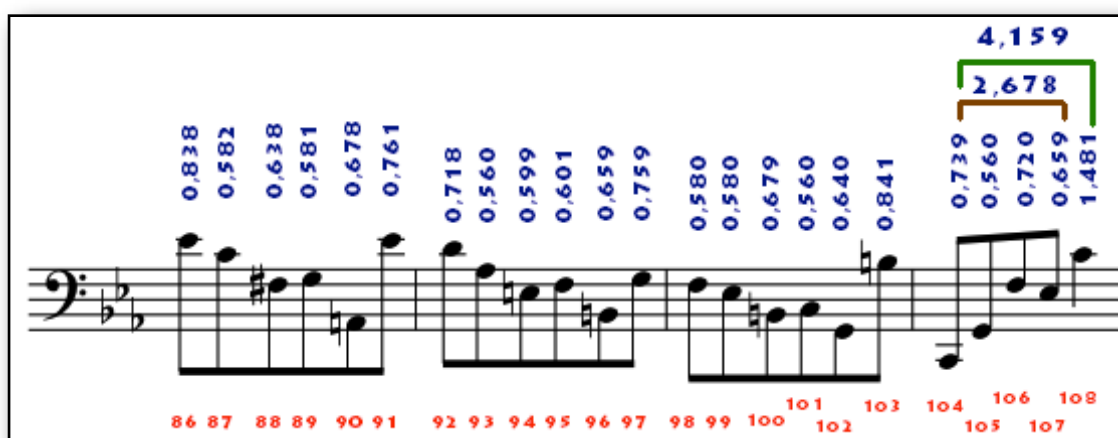
La apoyatura de la nota nº78 vuelve a ser larga como en B1, aunque no la más larga del compás, siendo la última del compás con 0'699 la que destaca como tal. Hay una progresión ascendente en la duración de las corcheas entre el *sol* nº77 y el *do* nº79.

Si bien la segunda parte del compás es larga, en la escucha se percibe como más larga la tercera parte del compás.

El inicio del compás 16 vuelve a iniciarlo una nota que no destaca como más larga que su antecesora, al igual que en B1. Esta nota nº80 tiene una relación de larga-corta con la nº81 auto-compensándose, aunque no he destacado la nº80 como larga por no ser perceptible y por venir de una más larga, la nº79. Entre las notas nº82-83, nota de escape, hay una relación de larga-corta y auto-compensación.

El final, si bien se compone de dos notas largas como ocurriera en B1, esta vez la duración de la nº85 es mayor que la apoyatura de la nº84.

En el compás 15, hay una prevalencia en duraciones superiores en B2 a excepción de la nº74, primera nota del compás. En el compás 16 en cambio, a excepción del valor igual que hay de 0'600 del *sol* nº80, y el *sol* nº82, 0'018 más largo el B2, el resto de las notas es de mayor duración en B1.



El final de la obra contiene ciertas peculiaridades en la interpretación motivadas por la cadencia final.

En B1, el *mi* nº86 marca la nota más aguda de B y de la obra. De patrón rítmico “b” para los compases 17 a 19, el compás 17 comienza con una nota larga, la más larga del compás. A pesar del alargamiento de la mayoría de las notas y por tanto del tempo, tiene una relación de auto-compensación con la nº87.

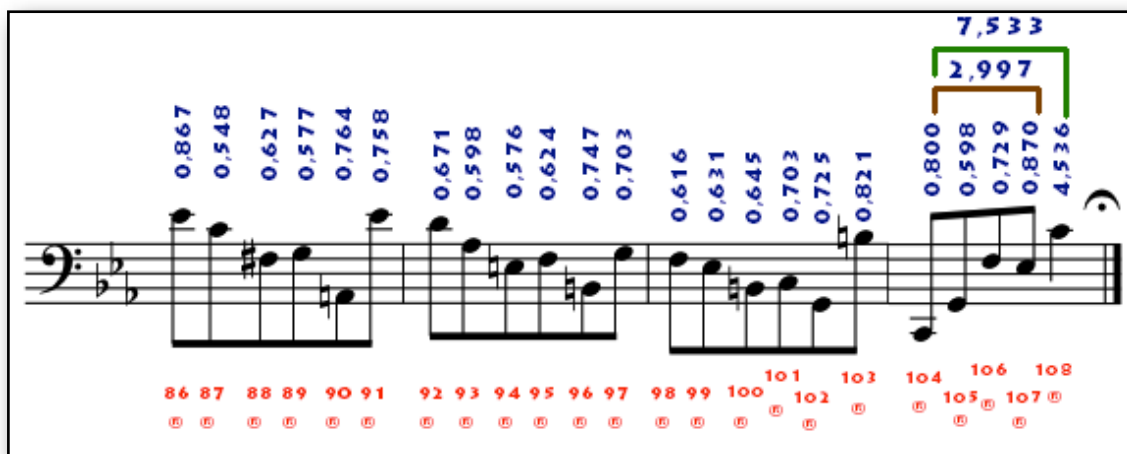
Con márgenes más escasos que en compases anteriores, la apoyatura del *fa* nº88 la realiza más larga que su antecesora y su predecesora, cortas en ambos casos, marcando así la segunda parte del compás como larga. La percepción vuelve a ser la de tiempo largo en el tercero, con dos notas largas.

Entre las notas nº89 a nº91, hay un incremento progresivo de la duración de las corcheas.

Destaca la nº91, ya que es más larga que la nº92, primera nota del compás. Tras realizar una auto-compensación con la nº93, hay dos notas de valor muy similar, las nº94 y nº95. La apoyatura de la nº94 no destaca por su duración, y tampoco se destaca la segunda parte del compás. Con las dos últimas del compás como largas, se ve el *ritardando* creado por el incremento progresivo en la duración en las cinco corcheas, entre la nº93 y la nº97.

Repite para el compás 19 un inicio de compás con una nota más corta que el final del compás anterior. En este caso no es larga, ya que dura 0'580, coincidente además con su predecesora, la nº99, con una duración igual. Por tanto, la nota de paso marcada por Winold para la nº98 no destaca por su duración. Sí destaca como larga la apoyatura de la nº100, que con 0'679, es significativamente más larga que las de su entorno. Precedida por la nota corta nº101, vuelve a realizar una progresión ascendente en cuanto a la duración en las tres últimas notas del compás, siendo la última nota, la nº103, la más larga del compás, y la más larga desde el inicio del compás 17.

El último compás, de patrón rítmico “a ’”, único en toda la obra, se inicia con nota larga, aunque es más corta que su antecesora. El dibujo del último compás es de larga-corta-larga-corta en auto-compensación, siendo la primera corchea la más larga del compás. La nº106, apoyatura y segundo tiempo del compás, es interpretada como nota larga.



El compás 17 tiene un patrón igual en B2 al interpretado en B1. Comenzando por nota larga, se auto-compensa con su predecesora, la nº87 en relación de larga-corta. De mucha menor duración, la apoyatura de la nº88 vuelve a ser larga estableciendo relación de larga-corta con la nº89. En este caso, si bien las dos últimas vuelven a ser largas, no se dibuja una progresión de alargamiento de las tres últimas notas, al ser la nº90 de mayor duración que la nº91.

En el compás 18 el inicio vuelve a tener la misma característica que en B1, inicio largo pero con una nota más corta que su predecesora. En este caso puede verse una disminución progresiva en la duración de las notas entre la primera y la tercera nota del compás, desde la nº92 a la nº94. Y es aquí donde comienza un incremento en la duración de tres notas de duración, entre la nº94 y nº96. El incremento de las tres últimas se ve roto, como en el compás anterior, por ser la penúltima nota más larga que la última, aunque ambas son largas.

El compás 19, ya preparando el final de la obra, es un claro ejemplo de *ritardando*. Entre la primera nota y la última del compás, hay un incremento progresivo en la duración de las notas, que va desde el 0'616 de la nota de paso nº98 al 0'821 de la nº103. La apoyatura de la nota nº100, así como la acentuación de alguna parte del compás quedan en un segundo plano por el *ritardando* tan evidente. Casals decía al hablar del *ritardando* que no era partidario de iniciarlo demasiado pronto, como puede verse en la *Sarabande*, ya que no se ha iniciado hasta el penúltimo compás de la obra. También decía Casals que el *ritardando* debía efectuarse de forma regular, algo muy claro aquí (Blum 1980: 97).

El último compás también es un ejemplo de *ritardando*. La primera nota la toca como larga, habiendo a partir de la nº105 un incremento progresivo en la duración de las notas hasta el nº107, corchea más larga de esta serie de cuatro compases. La apoyatura de la nº106 no destaca por

su duración quedando dentro de la progresión. De esta manera, hay una relación de larga-corta para las notas nº104-105, y larga-larga para la nº106-107, ambas en progresión ascendente desde la nº105.

La negra final, con una duración de 4´536, es sin duda y con mucha diferencia la más larga de la obra. Esta duración se debe no solo a que es la nota final, sino al calderón que Bach puso en el final de la obra.

En cuanto a las diferencias en la duración entre B1 y B2, la balanza se inclina por unas duraciones mayores en B2 en general, aunque no todo el tiempo. En el compás 17, a excepción de la primera nota, todas las demás tienen una duración mayor en B1.

En el compás 18, el *re* nº92 y primera del compás dura más en B1, así como el la apoyatura de la nº94 y el *sol* nº97, nota final del compás.

En el compás 19, a excepción una vez más que la apoyatura del *si* nº100, las demás notas tienen una duración mayor en B2, ya totalmente inmiscuido en la cadencia final con *ritardando*. Destaca que en ambos compases, el 18 y 19, sea la apoyatura la que es más larga en B1. En el compás final, todas las notas son más largas en B2, aunque el margen es escaso en el *fa* nº107, con 0´009 de diferencia.

- *Frase IX: Acotación del inicio y final de las notas*

Puede escucharse un *pizzicato* de anticipación antes de la primera nota del compás 14. Al ser inicio de frase y partir de un pequeño silencio, el *pizzicato* inicia el sonido que comienza la frase. La proximidad de la anticipación con el inicio del arco es muy grande, por lo que he colocado el inicio de nota junto al *pizzicato*.

El *sol* nº70 y en *fa* nº71, en progresión descendente, tienen una percusión en la ejecución de la digitación.

Si en B1 el *re* nº68, primera nota del compás contenía un *pizzicato* de anticipación, en B2 no lo realiza, aunque sí que hace una percusión en la digitación. En este caso la percusión coincide con el inicio de nota.

La larga corchea final de compás, el *si* nº73 tiene también una ligera percusión en la digitación.

En el compás 15, tanto en B1 como en B2 hay una percusión en la digitación del *la* nº75 y en el *sol* nº82, además de la última nota larga del compás, el *si* nº85.

En el compás 17 de B1 puede percibirse un *glissando* de digitación corto entre el intervalo de 12a que hay entre el *la* nº90 y el *mi* nº91. El cambio de posición es necesario si se quieren tocar las dos notas en la I y II cuerda. El inicio de la nota nº91 lo he colocado cuando el *glissando* llega al *mi*.

En B2 antes del *fa* nº88 hay un sonido en la grabación, que estudiado a diferentes velocidades, más parece un ruido de grabación que un sonido atribuible a la mano izquierda. Entre el *la* nº90 y el *mi* nº91, vuelve a haber un *grissando* de digitación, aunque esta vez mucho más evidente que en B1 y por tanto largo.

En el compás 18, se percibe una ligera percusión en la digitación del *la* nº93 en B1. En B2 se escucha una percusión en la digitación del *si* nº96, ligero pero evidente a velocidad real.

En el compás 19, en B1 entre el *sol* al aire nº101 y el *si* última nota del compás, nº102, hay un ruido, que puede ser causado tanto por la velocidad del arco al cambiar de cuerda, ya que cambia de la III a la I cuerda, y menos atribuido a una percusión en la digitación. El sonido se repite en B2.

En el último compás, se escucha una percusión en la digitación del *fa* nº106, más sonora de lo normal. En la nota final, el *do* nº108, se escucha un *pizzicato* de anticipación, sonido ligeramente adelantado a la emisión de la nota con el arco. El inicio de nota lo he colocado cuando emite el sonido con el arco, porque realiza el *pizzicato* de anticipación mientras todavía toca el *mi* con el arco, no pudiendo establecerse un cambio de nota.

En B2, se ve que por no tener un *pizzicato* de anticipación, el *do* al aire nº104 no acaba de arrancar. El *fa* nº106 tiene una fuerte percusión en la digitación, y para terminar, el *do* final, con un *pizzicato* de anticipación fuerte, aunque está tan cerca de la emisión de la nota que bien podría ser una

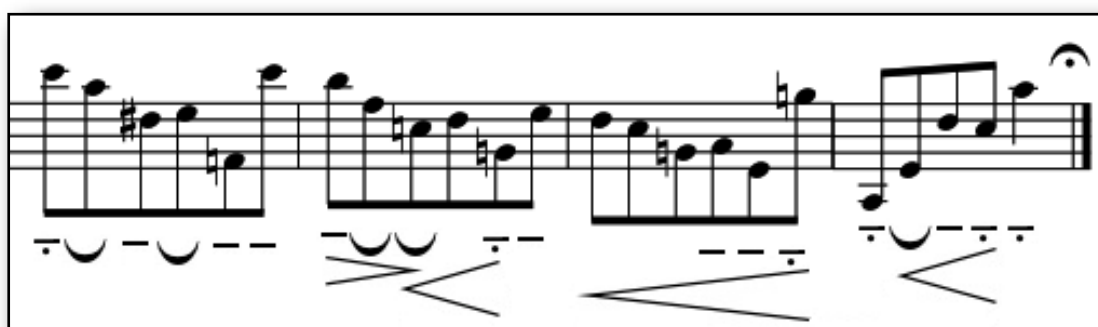
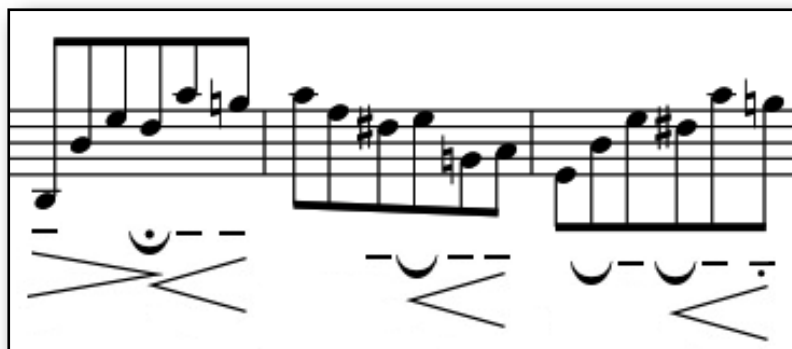
percusión en la digitación. El caso es el mismo que en B1, por lo que la decisión tomada vuelve a ser la de colocar el inicio del do cuando suena con arco.

- *Frase IX: Propuesta de Interpretación*

B1



B2



8.- CONCLUSIONES

El programa Sonic Visualiser presenta muchas ventajas, como la accesibilidad y la facilidad de su uso. El acceso a la biblioteca de plug-ins y el desarrollo de éstos por parte de muchos investigadores hace que el programa vaya avanzando rápidamente. No obstante, tiene mucho que mejorar en cuanto a la obtención automática de datos: a pesar de ser muy prometedor, el plug-in *Aubio Onset Detector*, encargado de detectar principios de nota, lo hace de tal manera que no es viable para la cuerda frotada. En instrumentos como el piano, donde la agresión de la tecla en la cuerda es más clara, el plug-in funciona mejor, a pesar de necesitar la corrección manual.

En mi caso, al ser la grabación antigua y con mucho ruido, y el violoncello uno de los instrumentos difíciles de detectar con los plug-ins, la labor ha sido más manual que automática. Ninguno de los inicios de nota obtenidos de manera manual era preciso, además de faltar y sobrar muchos de ellos.

Muchos investigadores están trabajando en la mejora de los softwares de análisis de audio, siendo necesarios para esto los equipos multidisciplinares de músicos e investigadores con perfil técnico como informáticos, ingenieros, matemáticos, etc.

El análisis de la interpretación de grabaciones realizadas por intérpretes musicales de renombre, tienen tanto que aportar a la obra como el análisis de la partitura. De hecho, es el intérprete el que, con sus conocimientos, decide o no proyectar un conocimiento proveniente del análisis en la interpretación. En este caso, en el análisis nota por nota, puede verse cómo Casals adopta algunas indicaciones analíticas y rechaza otras. Con el creciente interés por el estudio de las grabaciones sonoras, seguramente en los próximos años estemos hablando de softwares que trabajen de manera automática y precisa en la obtención de datos, pudiendo así analizar una gran cantidad de obras e interpretaciones, y así colocar el análisis de grabaciones sonoras al mismo nivel de producción que el análisis de partituras.

El comentario nota por nota determina de manera minuciosa todo lo que he analizado. Hay algunos aspectos generales, aunque el interés está en el detalle y no tanto en lo general.

En el fraseo, en líneas generales, la interpretación de Casals presenta más convergencias que divergencias respecto a los análisis de la partitura³². En cuanto a la características rítmica de la *Sarabande*, no se destaca en general con una duración mayor el segundo tiempo del compás: los inicios del segundo tiempo son largos en toda la primera parte, pero en la segunda parte predominan el primer y tercer tiempo por encima del segundo.

La auto-compensación que Casals usa con maestría hace que a pesar de las fluctuaciones puntuales, el tempo general no se vea afectado. La frase de Casals “fantasía sí, ¡pero con orden!”, cobra importancia al ver que en ningún caso las fluctuaciones de tempo puntuales alteran el tempo en su conjunto. La idea de auto-compensación, y la recuperación progresiva del tiempo robado, hace que a pesar de haber notas del mismo valor con el doble de duración que otras, el tempo general no se vea alterado. Como se ha visto en el comentario, hay corcheas que doblan en duración a otras, por lo que la compensación se vuelve fundamental para no perder el tempo.

En la Parte A, en general son mayores las duraciones en A1 que en A2; 12 notas son más largas en A2 frente a 28 de A1. En la Parte B, son 31 las notas más largas en B2 frente a 76 en B1. La nota nº80 es considerada igual. Por tanto, predominan las duraciones más largas en la primera vez frente a la repetición. A1 tiene una duración mayor que A2, cosa que no pasa en B a pesar de lo dicho; B2 dura 3'699 más que B1, aunque influye en el resultado la duración de la última nota de B2.

La parte B contiene más uso de la percusión digital de izquierda. La articulación es mayor, interactuando no sólo con el ritmo sino con otros parámetros psicoacústicos no analizados aquí.

En general, en la parte B hay más diferencias de duraciones entre las dos veces que se escucha. En cambio, la parte A1 y A2 se asemejan más.

El maestro Pau Casals en su interpretación de la *Sarabande*, puede decirse que obedece a un plan maestro. Las fluctuaciones rítmicas realizadas en la interpretación tienen su justificación respecto a categorías extraídas del análisis, por lo que puede decirse que el intérprete hace un uso continuado del análisis; no se puede saber en el caso concreto de la *Sarabande* si se trata de un análisis consciente, o bien mediante “intuición instruída”, como llama Rink (1995: 72) cuando se interpreta mediante intuición, basada por su puesto en el conocimiento y su experiencia. La expresividad que consigue Casals en su interpretación, es generada por la capacidad de entendimiento del intérprete de la obra, en todos los aspectos posibles propios de la partitura como la estructura, armonía, estilo, además de todo lo demás que rodea a la obra. Parece que en el caso de Casals, como lo recoge

³² En la p.73, en “Casals, Winold, y Cohen y Wagner: Más convergencias que divergencias”, están las conclusiones sobre el fraseo en comparación con los análisis.

Corredor (1975: 223), la realización de un análisis previo a la interpretación era el procedimiento habitual.

A pesar de no resultar extrañas hoy en día las fluctuaciones que Casals realiza, en los años 30 la tradición interpretativa en cuanto a Bach era otra: cabe recordar que en la tercera edición del *New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, publicada cuando Casals contaba con cincuenta años, dice que el *rubato* únicamente “es admisible en las obras de todos los autores “románticos” modernos, de Weber en adelante (...). En el caso de los maestros anteriores resulta total e incondicionalmente inadmisibles” (Blum, 1980: 90-91).

En líneas generales se puede ver que Casals tiene un gran conocimiento de aspectos formales, armónicos, melódicos y demás categorías analizadas interactuando con aspectos rítmicos. Su conocimiento se ve plasmado en la interpretación, donde se puede ver cómo las fluctuaciones rítmicas que realiza nunca son arbitrarias, responden a un modelo de interpretación y tienen una gran precisión: no son arbitrarias porque puede verse cómo y porqué realiza cada fluctuación, las auto-compensaciones y los aumentos progresivos y disminuciones progresivas de tempo.

Responden a un modelo porque pueden verse convergencias y divergencias interpretativas siempre dentro de una pauta. La repetición de patrones puede verse tanto en la categoría de patrones rítmicos y sus cuatro variantes, y en su diferenciación o no diferenciación en las repeticiones. A pesar de contar tan solo en toda la obra con cuatro patrones rítmicos, la cantidad de variantes interpretativas es muy grande, a pesar de haber usado en la partitura final una precisión de tan solo 6 signos.

La gran precisión es especialmente visible en los aumentos y disminuciones progresivas de tempo, donde se ajustan al milisegundo con gran destreza. El control que tiene Casals del tempo es tan preciso que a velocidad real, muchos de estos reguladores de tempo pasan inadvertidos. La dificultad de interpretación es todavía mayor si se tiene en cuenta que el ritmo interactúa con las dinámicas, la afinación, así como la técnica de tocar, etc.

No es posible con tan solo un movimiento extraer conclusiones generales sobre aspectos interpretativos, por lo que las conclusiones se limitan a la interpretación que grabó por primera vez de la *Sarabande* de la 5ª Suite. Para completar el análisis de la interpretación de Casals sería necesario analizar otros parámetros expresivos como la articulación, las dinámicas, la entonación/afinación o el timbre.

La conclusión del trabajo se plasma en partitura final con la interpretación que Casals grabó de la *Sarabande*, con los seis signos elegidos. He tratado de simplificarlo a seis signos para facilitar su rápida lectura en la interpretación.

La justificación del porqué de la elección de cada uno de los signos es la parte importante del trabajo de investigación, donde es el proceso de análisis y la interpretación de los datos lo que determina su uso. La interpretación de los datos es subjetiva, por lo que la discusión sobre la interpretación puede ser muy interesante. Con esto quiero subrayar la importancia del proceso de interpretación de los datos, por encima de la obtención de la partitura final.

Este trabajo de investigación podría complementarse con un estudio similar sobre los parámetros básicos de la psicoacústica, cuestiones que no se tratan en el trabajo y que interactúan con las categorías y con el análisis de la obra.

Otra proyección podría ser comparar la interpretación de Casals, el cual hereda su escuela interpretativa de la tendencia al romanticismo de finales del siglo XIX, con otros intérpretes representativos de otros estilos; por ejemplo, Rostropovich, el cual representa la tradición de la escuela rusa del siglo XX, y el pionero de la interpretación histórica Anner Bylsma, creador de la escuela barroca holandesa. Con ello podría verse la adecuación a la partitura y corroborar si hay tanta diferencia como se defiende desde las distintas escuelas.

LEYENDA:

⏏ : Nota especialmente larga

— : Nota larga

⏏ : Nota corta

⏏ : Nota especialmente corta

⏏ : Regulador de duraciones que indica el aumento progresivo en la duración de las notas en el lapso que dura el regulador.

⏏ : Regulador de duraciones que indica la disminución progresiva en la duración de las notas en el lapso que dura el regulador.

The image displays a musical score for the Sarabande from the 5th Suite for Cello Solo by J.S. Bach. The score is presented in six systems, each consisting of a single staff of music in bass clef. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Below the notes, there are numerous slurs and accents, indicating phrasing and dynamic emphasis. The first two systems are identical. The third system introduces a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes. The fourth system is a shorter phrase. The fifth system continues the complex rhythmic pattern. The sixth system is a final phrase, ending with a double bar line. The overall structure of the piece is a 32-measure sarabande.

BIBLIOGRAFÍA:

- ALBET, Montserrat. “Pau Casals y su museo”. En: *Fundació Pau Casals*. Barcelona; 1986; 69 p.
- ALONSO, Miguel. RICHARD, Gaël. BERTRAND, David. “Tempo Estimation for Audio Recordings”. En: *Journal of New Music Research*, 36:1. 2007; pp. 17-25.
- ANTONOPOULOS, Iasonas. PIKRAKIS, Aggelos. THEODORIDIS, Sergios. “Self-Similarity Analysis Applied on Tempo Induction from Music Recordings”. En: *Journal of New Music Research*, 36:1. 2007; pp.27-38.
- BLUM, David. “Casals and the Art of interpretation”. En: *University of California Press*, 1980. Traducción al castellano en: *Idea Books*, Barcelona. 2000; 222 p.
- . “The Art of Quartet Playing: The Guarneri Quartet in Conversation with David Blum”. En: New York: *Alfred A. Knopf Inc.* 1986. Traducción al castellano en: *Idea Books*, Barcelona. 2000; 288 p.
- BOGAARDS, Niels. YEH, Chunghsin. BURRED, Juan José. “Introduciong ASAnnotation: a tool for sound analysis and annotation”. En: *Proceedings of International Computer Music Conference*. 2008; pp.1-4.
- BOWEN, Jose Antonio. “tempo, duration, and flexibility: techniques in the analysis of performance”. En: *Journal of Musicological Research*, Vol. 16. 1996; pp. 111-156.
- CANNAM, Chris. LANDONE, Christian. SANDLER, Mark. BELLO, Juan Pablo. “The Sonic Visualiser: A Visualisation Platform for Semantic Descriptors from Musical Signals”. En: *Proceedings of the 7th International Conference on Music Information Retrieval. Centre for Digital Music*, Queen Mary University of London. 2006; pp. 324-327.

CARRA, Manuel. “Acerca de la interpretación en la música”. Discurso leído por el autor con motivo de su recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid; 13 de diciembre de 1998.

CEMGIL, Ali Tayan. KAPPEN, Bert. DESAIN, Peter. HONING, Henkjan. “On tempo tracking: Tempogram Representation and Kalman filtering”. En: *Journal of New Music Research*, 29:4. 2000; pp. 259-273.

CHENG, Eric. CHEW, Elaine. “Quantitative Analysis of Phrasing Strategies in Expressive Performance: Computational Methods and Analysis of Performances of Unaccompanied Bach for Solo Violin”. En: *Journal of New Music Research*, 37:4. 2008; pp. 325-338.

COHEN, Dalia. WAGNER, Naphtali. Cohen, Dalia and Wagner, Naphtali (2000), “Concurrence and Nonconcurrence between Learned and Natural Schemata: The Case of J.S. Bach’s Saraband in C Minor For Cello Solo”. En: *Journal of New Music Research*, 29: 1. 2000; pp. 23-36.

CONE, Edward T. “The pianist as critic”. En: RINK, John. (ed.) “The practice of performance: studies in musical interpretation”. En: *Cambridge University Press*. 1995; pp. 241-253. Recensión en castellano en: *Orpheotron, estudios e investigación*. Conservatorio Alberto Ginastera, Buenos Aires, N°2. 1997; pp.47-74.

COOK, Nicholas (1987). “A guide to musical analysis”. En: *Oxford University Press*. 1987; 376 p.

-. “The conductor and the theorist: Furtwängler, Schenker and the first movement of Beethoven’s Ninth Symphony”. En: RINK, John. (ed.) “The practice of performance: studies in musical interpretation”. En: *Cambridge University Press*. 1995; pp. 105-125. Recensión en castellano en: *Orpheotron, estudios e investigación*. Conservatorio Alberto Ginastera, Buenos Aires, N°2. 1997; pp. 47-74.

-. “Changing the musical object: Approaches to performance analysis”. En: *AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music (CHARM)* Royal Holloway, University of London. 2006; pp. 775-790.

- COOK, Nicholas. LEECH-WILKINSON, Daniel. "CHARM Tutorial. A musicologist's guide to Sonic Visualiser". En: http://charm.cchcdn.net/redist/pdf/analysing_recordings.pdf. 2005.
- COOPER, Grosvenor. MEYER, Leonard B. "The Rhythmic Structure of Music". En: *University of Chicago Press*. 1960; 212 p.
- CORREDOR, José María. "Pablo Casals nos cuenta su vida. Conversaciones con el maestro". En : *Editorial Juventud*, Barcelona. 1975; 319 p.
- DAVIDSON, Jane (ed). "The music Practitioner. Research for the music Performer, Teacher and Liestener. En: *Ashgate Publishing*, Aldershot, UK. 2004; 373 p.
- DESAIN, Peter. HONING, Henkjan. "Tempo curves considered harmful". En: *Contemporary Music Review*, 7:2. 1993; pp. 123-138.
- DIXON, Simon. "Automatic Extraction of Tempo and Beat From Expressive Performances". En: *Journal of New Music Research*, 30:1. 2001; pp. 39-58.
- EISENBERG, Maurice. "Casals and the Bach Suites". En: *Violins and Violinists*, diciembre de 1943; pp.1-2.
- FUHRMANN, Ferdinand. HERRERA, Perfecto. SERRA, Xavier. " Detecting Solo Phrases in Music Using Spectral and Pitch-related Descriptors". En: *Journal of New Music Research*, 38:4, 2009; pp. 343-356.
- GABRIELSSON, Alf. "Music Performance Research at the Millenium". En: *Psychology of Music*, 31:221. 2003; pp. 221-272.
- HOWAT, Roy. "What do we perform?". En: RINK, John. (ed.) "The practice of performance: studies in musical interpretation". En: *Cambridge University Press*. 1995; pp. 3-20. Recensión en castellano en: *Orpheotron, estudios e investigación*. Conservatorio Alberto Ginastera, Buenos Aires, N°2. 1997; pp.47-74.

- HUDSON, Richard. "Stolen Time: The history of Tempo Rubato. En: *Clarendon Press*, Oxford. 1994; 473 p. Revisión del libro por HUDSON, Barton *Performance Practice Review*, Vol. 9, No. 2, Art. 7. 1996; pp. 1-7.
- KONZ, Verena. MÜLLER, Meinard. SCHARFSTEIN, Andi. "Extracting Expressive Tempo Curves from Music Recordings". Saarland University and MPI Informatik, Saarbrücken, Germany; 2009; pp. 1-3.
- . "Towards automated extraction of tempo parameters from expressive music recordings", Saarland University and MPI Informatik Saarbrücken, Germany; 2009; pp. 69-74.
- LEECH-WILKINSON, Daniel (2009). "The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances". En: <http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/intro.html>. 2009.
- LESTER, Joel. "Performance and analysis: interaction and interpretation", En: RINK, John. (ed.) "The practice of performance: studies in musical interpretation". En: *Cambridge University Press*. 1995; pp. 197-216. Recensión en castellano en: *Orpheotron, estudios e investigación*. Conservatorio Alberto Ginastera, Buenos Aires, N°2. 1997; pp.47-74.
- LEVY, Janet M. " Begginig-ending ambiguity: consequences of performance choices". En: RINK, John. (ed.) "The practice of performance: studies in musical interpretation". En: *Cambridge University Press*. 1995; pp. 150-169. Recensión en castellano en: *Orpheotron, estudios e investigación*. Conservatorio Alberto Ginastera, Buenos Aires, N°2. 1997; pp.47-74.
- LIEBMAN, Elaid. ORNOY, Eitan. CHOR, Benny. "A Phylogenetic Approach to Music Performance Analysis". En: *Journal of New Music Research*, 41:2. 2012; pp. 195-222.
- LUSTER, Kathleen Noel. "The Making of a Musician". En: *University of Tennessee Honors Thesis Projects*. http://trace.tennessee.edu/utk_chanhonoproj/1093. 2007; pp. 1-28.
- MARDSSEN, Alan. "What was the question?: Music Analysis and the Computer". En: *Modern Methods for Musicology*, CRAWFORD, tim y GIBSON, Lorna (eds.) England: Ashgate, 2009, pp. 137-147.

- MARTINEZ ULLOA, Jorge. "Entrevista a Jean-Jacques Nattiez". En: *Revista musical chilena*, vol. 50, nº186. 1996; pp. 73-82
- NAGORE, Maria. "El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica", en *Músicas al Sur*, nº1 en: <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>. 2004.
- RINK, John. "In Respect of Performance: The View from Musicology". En: *Psychology of Music* 31:3. 2003; 303-323.
- . (ed) : *The Practice of Performance. Studies in Musical Performance*. Cambridge: Cambridge University Press. 290 p. Recensión en castellano en: *Orpheotron, estudios e investigación*. Conservatorio Alberto Ginastera, Buenos Aires, Nº2. 1997; pp.47-74
- RINK, John. SPIRO, Neta. GOLD, Nicolas. "Motive, gesture and the analysis of performance". En: *New Perspectives on Music and Gesture*, http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/p6_1_3.html. 2010.
- ROTHSTEIN, William. "Analysis and the act of performance". En: RINK, John. (ed.) "The practice of performance: studies in musical interpretation". En: *Cambridge University Press*. 1995; pp. 217-240. Recensión en castellano en: *Orpheotron, estudios e investigación*. Conservatorio Alberto Ginastera, Buenos Aires, Nº2. 1997; pp.47-74.
- RUBIO, Jose Ramón. "1876-1973: Pau Casals, un músico y una actitud". En: *Tiempo de historia*, Año III, n. 25. 1976; pp. 46-55.
- SCHMALFELDT, Janet. "On the Relation of Analysis to Performance: Beethoven's "Bagatelles" Op. 126, Nº2 y 5. En: *Journal of Music Theory*, Vol. 29, Nº1. 1985; pp. 1-31.
- SCHULENBERG, David. "Tempo relationships in the prelude of J. S. Bach's sixth English suite: A performance-studies approach". En: *Journal of Musicological Research*, 18:2. 1999; pp. 139-160.

- SOBRINO, Ramón (2005) SOBRINO, Ramón (2005): “Análisis musical: de la metodología del análisis al análisis de las metodologías”. En: *Revista de Musicología*, XXVIII, 1. 2005; pp. 667-696.
- SPIRO, Neta. GOLD, Nicolas. RINK, John. “In search of motive: identification of repeated patterns in performances and their structural contexts”, En: Conferencia inaugural de *International Conference on Music Communication Science*. Sydney, Australia: 5-7 de Diciembre de 2007.
- . “The form of performance: analyzing pattern distribution in select recordings of Chopin’s Mazurka Op. 24 No. 2”, En: *Musicae Scientiae*, http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/p6_1_3.html. 2010.
- . “Plus ça change: analyzing performances of Chopin’s Mazurka Op. 24 No. 2”, En: *Proceedings of 10th International Conference on Music Perception and Cognition*, http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/p6_1_3.html. 2008; pp. 418-27.
- TIMMERS, Renee. ASHLEY, Richard. DESAIN, Peter. HEIJINK, Hank. “The influence of musical context on tempo rubato”. Music, Mind, Machine’ group, Nijmegen Institute for Cognition and Information, University of Nijmegen, The Netherlands. En: *Journal of New Music Research* 29 (2), 2000; 131-158.
- WINOLD, Allen. “Bach cello Suites. Analyses and Explorations. Volume I: Text”. En: *Indiana University Press*. 2007; 111 p.
- . “Bach cello Suites. Analyses and Explorations. Volume II: Musical Examples”. En: *Indiana University Press*. 2007; 139 p.